الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 378
السنة الثانية والثلاثون

تشرين الأول 2002 رجب 1423

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المواد التي ترد إلى المجلة ، لاتعاد إلى السادة أصحابها ، سواء أنشرت أم لم تنشر .
- المواد التي تنشر ، تعبر عن آراء كُتابها . ولاتعبر بالضرورة عن رأي المجلة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

الروح في مركز القلق...

الإبداع في مركز الموت..

د. وليد مشوِّح

"القلم المسؤول بحثاً عن الأدب المسؤول في نهضتنا الأدبية العربية الأخيرة؛ بماذا يتمثل؟ بالجيل الناهض؛ أم بالجيل السابق؟..

وأصحابه في تنوير العقول، كسراً لقيود الجهل والتعصب؛ هل يعيشون معنا وجوداً ومسؤولية؟ أم أعناقهم باتت محكومة بـ / شر العولمة الذكية / التي راح العالم يطأ مساراتها في كل اتجاه صوب تعبيرية تضيّق الخناق على كل شيء: الأدب كأدب، الكلمة الحرة ككلمة حرة؟ أم أن هذا التعايش المظلم في وجهه البراني مع حضارات السحل والتهريب، الرعب والتشريد، وباسم الوحدة الكونية للشعوب المتنورة، بات مصاناً بشرائع ودساتير وأحلاف دول القرار العالمي داخل الأمم المتحدة، ومن خلال سيطرة "البيت الأبيض" على الحقائق البشرية شرقاً وغرباً، جنوباً وشمالاً، لا ناقة لنا فيها أو جمل..

فيما مفاسد ترتكب باسمنا- نحن شعوب الضعف والاستكانة .وكأن الإرهاب المزعوم فينا، هو تعصب وتراجع في الحضارة لا محيد عنه.

إن هذا الزعم في ظاهره مجحف في حقنا، وفي جوهره أيضاً.. ولكن أين حضور هذا الجيل المثقف، لدحض التهمة عنه وعن وجوده المعرفي؟..

لا أظن أن جيلاً مصاباً بهذه التهمة، جيل يعي مصيره بنفسه؛ بمقدوره أن يرد التهمة عنه؛ لأنه ضعيف الذاكرة والمعرفة، لا يفهم تاريخه، لا قدرات حضارته الحيّة التي أعطت العالم كل العالم عقلاًً يعي وذاكرة تحفظ قدرات العلم، وتفوق التكنولوجيا على ما عداه من معطيات.

مع ذلك علينا أن ننصف هذا الجيل، برده إلى "حظيرة الوعي". والوعي هو في استعادة الأصول الثقافية إلى عقله الظاهر والباطن.. وبذلك يمكنه أن يتبين أَسوَدَه من أبيضه. وأَسْوَدُه يمشي في طليعة الحياة. هذه الحياة التي نريدها له وعياً كاملاً في كل الاتجاهات والمعارف. ولكننا نريدها له أيضاً من كبد الجوهر الإنساني، حيث المشرقية . في زمن ما، وتاريخ ما . كانت لهذه "العولمة الثقافية والمعرفية والتكنولوجية المزعومة "الينوع والمسار والتكون المنطقي للعقل، في أي علم كان وفي اتجاه أي فلسفة نبعت من شرايين الحقيقة.

غير أن ما يضني هذا الجيل الخائف والمتردد؛ أنه مستلب. والاستلاب هو . نفسياً . نفي له ولحضوره على سطح الكوكب.. علماً أن "روما الجديدة" التي تستبد به وبأوجاعه؛ هي روما الماضي والحاضر والمستقبل، التي تريد من أروقتها ناراً وسخاماً، لا حرية أو نوراً معرفياً، لجيل يتطلع إلى المعرفة اليقينية من الروح، والروح تُحررُ لا تُميتْ إذن لا حقيقة لهذا الجيل إلا في روحه، ومن الروح المشرقية يمكنه في الثقافة وفي إبداع نهضة معرفية ثالثة أو رابعة أو خامسة، يمكنه أن يشع في كل اتجاه ليصبح هو الضمانة لحياة يشعر معها؛ بأنها حياة خارج إرادته، في داخلها الزوان والقش، لا يمكنها أن تشع يوماً من خلاله، إذا ظل الغرب متحكماً بها، في أدواته التكنولوجية والمعرفية اللامحدودة.

وثمة لوعي هذا الجيل لنهضات أسلافه، أن يصبح وعياً ثقافياً خاصاً لذاته، لقدراته ولخياله، وعليه، من خلال فهم معطياته الكثيرة في الشعر والفلسفة والفن؛ أن يبدع، ويكون حياً في "عولمة" ليس في مقدورها الشكلي أو النظري إلا أن تميت قدراته.. حتى لو نبعت منها رفاهيته، رفاهية السهولة والاتكالية اللاإرادية المستبدة في المادة وفي الروح معاً". (الأنوار . 25 أيار 2002). قد يستغرب القارئ العزيز اجتراحي هذا القدر المسهب من مقالة الأستاذ

رياض فاخوري والتي نشرت في صحيفة الأنوار بعنوان (أدب مسؤول لجيل مسؤول.. أين النهضة من التعايش مع المستقبل؟).

ذلك لأنني ألتقي دائماً مع السؤال القائل: لماذا يسقط الإبداع، وما مسؤولية هذا الجيل عن مأساة تدهور الفكر العربي؟!..

عندها كنت أعزو الأمر إلى أسباب عدة منها: الانقطاع أو القطيعة مع التراث ومنها عدم الرغبة في القراءة والمتابعة، ومنها الافتتان في المعطى الثقافي للآخر، ومنها التنكر لقيمٍ عقيدية واعتقادية جرياً وراء عادة السباحة ضد التيار، ومنها سيطرة المادة على سوق الاستهلاك الثقافي، ومنها الفجيعة الروحية والعقلية بالمبادئ والشعارات الوطنية والقومية التي قام عليها العقل الشبابي في فترات دراسية وثقافية، ومنها طغيان الوجبات الثقافية السريعة على غذاء العقل، ومنها تصارع الأجناس والأشكال الأدبية حيث تحولت إلى حروب طاحنة صار غبارها التعصب والتشرذم والدسائس والأحقاد ومنها ومنها ومنها أسباب ليس بمقدور مقولة كهذه أن تحصرها.. وقد أفرز هذاك الراهن ظاهرة هي الأخطر في حياتنا الثقافية العربية، وكانت سمة هذه الظاهرة فصل الناتج الثقافي العربي عن جمهوره وأطره، وفرض ما يشبه الهجرة القسرية للعقل نحو عوالم أخرى تبتعد كثيراً عن الثقافة والجمعية، وتقترب حتى الملاصقة مع النفعية الأنوية الفردية.

فالقمع (في مواطن كثيرة على جغرافية الوطن العربي) أضحى جزءاً من ظاهرة عولمة الثقافة العربية، حيث تمثل في أشكال مختلفة (كالمنع، والحجر، الإتلاف، والتهمة والظنة) مما دفع العقل العربي إلى هجر هذه الصفة النارية الملتهبة وطلب اللجوء إلى السطح مع الحلم بمعانقة الآخر والتخفف من أوزار التاريخ والجغرافيا، وتركها برسم القرار السياسي بأبعاده الخلفية كلها.

وهكذا خلق جيل المثقفين العرب "ديسابوراهم" المحكمة الإغلاق دون الأمس والآن، المفتوحة بلا حدود على المجهول الآتي.

لقد بدأت مرحلة موت الروح، وتقدم جيل ليقاوم هذا الموت بالكتابة والرسم، مع إصدارهم على بثِّ جذورهم..

ويقوم الإعلام الراهن بمهمة الحديث عن الثقافة، وتبني السائد إلى حدود الابتذال، جوائز، مهرجانات، ونياشين مع غياب السؤال والجواب: ماذا فعلنا أو سنفعل لبعث الروح من جديد في العقل العربي؟ وما السبل الكفيلة بتوطين الروح في جسد الإبداع العربي؟...!!..

وإذا كانت الكتابة هي صرخة الحرية، هي الطلقة المسددة باتجاه التخلف، هي الدعوة الصريحة للنهوض والمضي والبقاء، فلابد من إنعاش الروح وبعث الهمة، وتنوير العقل وإطلاقه من قيوده، من تنقية الأجواء الوجدانية، من صياغة الواقع. الآن صياغة تقوم على القيمة والمعيار. عندها سينطلق الإبداع، ويتبدد القلق، وتستقر الروح، ويحلّق العقل في ملكوته يرعى التاريخ ويحرس الجغرافيا ويصوغ المستقبل.

❑❑❑

الأسطورة والشعر

في ظل العولمة

د.بو جمعة بوبعيو

نقرأ عنواناً مثل ((الأسطورة والعولمة)) يبدو لنا لأول وهلة أن العلاقة بين الموضوعين أو الظاهرتين متباعدة وغير منسجمة لأن كليهما يعملان على نسج عالم ذي خصوصية متميزة قد لا تزيدهما تلك الخصوصية إلا تباعداً وتمايزاً.

** حين نقرأ عنواناً مثل الأسطورة والعولمة، يبدو لنا، لأول وهلة، أن العلاقة بين الموضوعين أو الظاهرتين متباعدة، وغير منسجمة. لأن كليهما يعملان على نسج عالم ذي خصوصية متميزة.*

فأين الفكر الإنساني الذي يمثل طفولة الإنسان الأولى في ظل تعامله مع الوجود من عالم الصراعات والأيديولوجيات المتناحرة للوصول إلى ((أحادية الأقطاب)) حيث أصبح الاقتصاد العالمي موجهاً حسب رؤية أحادية مهيمنة، ناهيك عن التحكم العلمي والتكنولوجي مما يترتب عنه تسيير العالم سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وعلمياً وفق أهداف مرسومة مسبقاً، ولتحقيقها يتوجب على العالم قاطبة أن ينتظم ويرسف ضمن تلك المنظومة وإلا جرفه التيار وانتهى إلى ما يشبه العدم.

حين نتأمل مصطلح ((عولمة)) (مفعلة)، قد تتوارد علينا مجموعة من الصيغ التي تسير في السياق نفسه مثل عوربة، أمركة، وفرنسة، فعوربة تؤدي في أهم معانيها إلى إكساب شيء ما طابع العروبة حتى وإن لم يكن عربياً أصلاً، وفرنسة تعني أيضاً إخضاع ماهو غير فرنسي لتشمله الخصوصية الفرنسية سواء أكان بضاعة أم مادة معينة أم كائناً بشرياً، كأن تبذل الجهود لفرنسة شعب من الشعوب كما حدث بشأن جعل الجزائر فرنسية إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر.

وقس على ذلك مصطلح (عولمة) الذي يراد منه تطبيق نظام عالمي جديد يطبق على جميع أبناء المعمورة، فقيرهم وغنيهم، ضعيفهم وقويهم، ومن لم يكيف نفسه حسب هذا النظام فإن مصيره يمسي مجهولاً، ألا يتجلى من خلال فرنسة، عوربة، عولمة، خصخصة، مكننة، معاني التغيير الذي يوحي بإحداث التطور النوعي، ومن ثم عدم الإبقاء على ما كان سائداً من قبل، سواء أتعلق الأمر بميكانزمات وآليات اقتصادية وسياسية أم ما كان متعلقاً بقيم ومفاهيم أريد لها أن تزول وتحل محلها بدائل أخرى يمكنها تحقيق الانسجام والتلاؤم مع الفرضيات والمستجدات التي يفرضها عالم المتغيرات التي انبثقت عنه العولمة وما يدخل في سياقها؟

يبدو أن العولمة إن جردناها من خلفياتها

السياسية المرسومة، أمر مستحب بل هي بديل جوهري من أجل إخراج عالمنا المعاصر إلى مستوى طموحات الشعوب على تباين مستوياتها الاقتصادية والعلمية وعلى اختلاف مشاريعها ومعتقداتها الروحية، ولكن حين نعي بأن القصد يكمن في وضع نظام أحادي الرؤية يضع العالم على مختلف مستويات شعوبه وأممه في بوتقة واحدة، ويخضع الجميع إلى تطبيق شروط قد لا تنسجم إلا مع فئة على حساب فئات عريضة من المجتمع العالمي، عندئذ يحق لنا أن نطرح هذا التساؤل؟.

في ظل التحولات والتغيرات المعاصرة التي تسير بسرعة فائقة، هل من المشروعية طرح معاناة الأنا في علاقته بالآخر؟ وهل بالإمكان حصر هذا الأنا في الآخر دون اعتبار للنموذج البشري الذي يتمخض عن ذلك التفاعل؟

*** في ظل التحولات والتغييرات التي تسير بسرعة فائقة، هل من المشروعية طرح معاناة الأنا في علاقته بالآخر؟***

قد لا نجانب جادة الصواب إذا أقررنا بمبدأ سيرورة الزمن، وبناموس الطبيعة الذي يجعل من هذه المسايرة ضرورة حتمية لدينامية الحياة واستمراريتها.

بيد أن الإشكالية هنا على درجة قصوى من التعقيد والإنغلاق أحياناً، لأن المسألة ببساطة تحتمل تفسيرين أحدهما ظاهري، والآخر ظاهري باطني في الوقت نفسه، فالتفسير الأول أن هذه الأحادية المهيمنة تعمل على تكريس مبدأ التطور العلمي على مختلف الأصعدة، ومن ثم إحداث تغيير شامل في التعامل الاقتصادي الاجتماعي بعيداً عن التشبث بما كان سائداً من قيم وأعراف، ومن ثم لم تعد هناك ثنائية الأنا والآخر لأن الكل المختلف يصبح مؤتلفاً، أما التفسير الثاني فلا يختلف جوهرياً عن التفسير الأول بحيث تطرح مسألة العولمة على أنها الخيار الذي لا بديل عنه، ومن ثم فإن كل الجهود يجب أن تسخر لترسيخ هذا المبدأ وتكريسه بصرف النظر عن النتائج التي تترتب على هذا الإجراء الحتمي.

وهنا نقترب من الإجابة التي تبدو أقرب إلى المنطق والمعقول حين نقر بحتمية سيرورة التطور، وبالاستجابة الإيجابية لما يقتضيه عالمنا المعاصر من مرونة وتفتح على المنجزات البشرية الهائلة التي تتحقق يوماً بعد يوم في مختلف أرجاء المعمورة، وبالتالي علينا أن نسعى للإسهام في تلك المنجزات لا أن نكون مجرد شاهدي عصر، لكن أن ندمج في هذه الصيرورة دمجاً، دون أن تتوفر لدينا الإمكانيات المادية التي تخولنا للإسهام أو نجبر على أن نكون مجرد آليات في دفع عجلة التاريخ دون أن تدون بصماتنا التي تنم عن وجودنا وحضورنا فذلك ما يجب أن نتأمله حين نتعامل مع شيء اسمه ((العولمة))

إن الطرح السابق يجبرنا على المساءلة غير البريئة كلما تعاملنا مع الآخر، وليست هذه المساءلة متأتية عن سوء النية أو عقدة مترسخة فينا، ولكن التجربة التاريخية وطبيعة العلاقات المقامة عبر أحقاب الزمن هي التي تحتم ضرورة حضور الهوية والانتماء دوماً.

فالآخر متشبع بمركب التفوق، وفي ضوء هذا التشبع يعمل على إيهامنا بعدم حاجته إلينا، ومن ثم يجب أن نظل في خدمته دون شروط، وإن لاحظ أن هناك مشروعاً علمياً أو اقتصادياً قيد الإنجاز دون علمه أو استشارته ولاسيما إذا كان لا يتواءم مع مخططاته وأهدافه سرعان ما يعمل على إفشاله أو إيقافه.

من هذا المنطلق فمع إقرارنا بتأخرنا المذهل في مختلف مجالات الحياة قياساً إلى ما حققه الآخر يجب مضاعفة الجهود وتسخير كل الوسائل والطاقات لتحقيق التوازن وضمان المكانة المناسبة في ظل التجذر والتموقع القمينين بوجودنا.

بعيداً عن الحقول العلمية وما يتمخض عنها من تطورات تكنولوجية، وما يترتب عن ذلك من تحولات اقتصادية هائلة، وما يشملها من توفير أسباب الحياة المدنية الراقية، فإن هناك بالمقابل تطوراً كبيراً في الحقل الفكري والمعرفي منذ خمسين سنة خلت، فأين نحن من كل ذلك؟

إن هناك أجناساً أدبية تشكلت، وهناك مناهج أدبية وفكرية سايرت تلك الأجناس، وعملت على التقعيد لها ورسم مساراتها العامة من منظورات أيديولوجية وفلسفية تنسجم مع رؤى أصحابها.

وبحكم هذا التفوق الذي يرتد إلى ظروف موضوعية تاريخية كان لابد من مسايرة ما حققه الآخر والنسج على منواله، ولاسيما في مجال الحقل المعرفي والأدبي، فيبدأ التأثر ببعض الأجناس الأدبية المحسوبة على الغرب مثل ((الرواية)) بصفتها جنساً أدبياً قائماً بذاته، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالمناهج التي تتعامل بآليات جديدة مع المنتوج المبدع، ولكن في خضم هذا التأثر يجب وضع الاعتبار للخصوصية التي تتميز بها الرواية في العالم العربي، بل في كل قطر من أقطار الأمة العربية، ناهيك عن التعامل مع المناهج التي تمثل أصلاً –إرهاصات فكرية، فلسفية، أيديولوجية يراد من خلالها تحقيق أهداف معينة ليس بالضرورة مسايرتها قصد الهيمنة والتسلط وتقزيم الذات الأخرى، وقس على ذلك تموقع الشعر العربي المعاصر داخل الذات العربية القومية وما يكتنفها من انكسارات ومعاناة وآمال وآلام، فالشعر تطور بتطور هذه المعاناة وعرف أنماطاً تعبيرية وتركيبية كان للآخر دور فيها لا محالة إذ أن الشاعر العربي المعاصر أصبح يعايش ما ينتجه الآخر سواء أكانت هذه المعايشة عن طريق اللغة الأصلية أم بوساطة الترجمة، ولكل ذلك أثره على أصعدة عديدة.

ومن ثم فإن الشعر العربي المعاصر –رغم نزوحاته وتموجاته عبر إحالات مرجعية مختلفة، ما زال محتفظاً بهويته وانتمائه وخصوصيته التي تأبى إلا أن تكون عربية خالصة.

إن هذا يقودنا إلى مختلف علاقات التأثر والتأثير بين الشعر العربي في مختلف مراحله وبين الشعر الإنساني بعامة، فالتأثر والتأثير ظاهرة طبيعية شائعة في مختلف مجالات الحياة الإنسانية الفكرية منها والاقتصادية والعلمية، ولكن هذه الظاهرة يجب ألا تمحو ما نصطلح عليه، أو بالخصوصية الفردية، أو الانتماء بما يشمله من العناصر الروحية والتاريخية والعقائدية، لذا فإن الشعر العربي الحديث والمعاصر يستقي مختلف مساراته الإبداعية من مناهل مختلفة، لكنه حافظ على مقوماته العربية.

فهل –ونحن على عتبة غزو العولمة لمختلف أبجديات حياتنا العادية –سنغير مختلف آليات حياتنا الفكرية والإبداعية، بما في ذلك القول الشعري؟

إن المتتبع لحركة الشعر العربي الحديث والمعاصر منذ الثلاثينيات من القرن الماضي يلاحظ عليه طابع الغموض والانزياح وأسهمت الرموز والدلالات الأسطورية في تعميق الرؤية الشعرية وفي خلق مظاهر فنية جمالية.

نحن إذاً –وجهاً لوجه– أمام سيرورة الزمن بحيث لا نستطيع إلا أن نجاري مختلف تطورات الحياة، بل يجب أن نكون طرفاً فاعلاً فيها، ومن ثم فإن الشعر سيتطور كما تتطور الأجناس الأدبية الأخرى، وبذلك فإن القاموس الشعري سيخضع لهذه الحتمية التاريخية في ضوء ما يفرضه الراهن من مستجدات ومعطيات وقيم جمالية وتعبيرية جديدة، ولكن الشاعر المعاصر سيظل تشكيله الشعري مرتبطاً بمرجعيات وآليات أضحت تمثل رصيد هذا الشاعر الذي يشكل

**** الشعر العربي المعاصر –رغم نزوحاته وتموجاته عبر إحالات مرجعية مختلفة– مازال محتفظاً بهويته، وانتمائه وخصوصيته التي تأبى إلا أن تكون عربية خالصة.***

المادة الشعرية من ماضيه وحاضره لقول ما سيأتي.

لذا فإن توظيفه للأسطورة أو لبعض الرموز والدلالات الأسطورية تعد من الآليات التي قد لا يستغني عنها في عملية التشكيل الشعري، ومعنى ذلك أن الأسطورة ليست غاية في حد ذاتها، وإنما هي –في بعض مناحيها– آلية من الآليات التي يلجأ إليها الشعر للتعبير عن بعض مستلزماته المعاصرة.

وأمام شبح العولمة ما هو حظ الشعر من الإبقاء على آلياته الحالية، إن لم نقل ما مصير الشعر في عالم العولمة، وهل بالإمكان أن يجد هذا الشعر فضاء رحباً يتنفس من خلاله الصعداء ويؤدي دوره كما كان من قبل؟

**** أمام شبح العولمة، ما هو حظ الشعر من الإبقاء على آلياته الحالية؟ إن لم نقل ما مصير الشعر في عالم العولمة؟***

إن الإجابة عن مثل تلك التساؤلات ليست قطعية أو نهائية، ولكنها مرتبطة بالكينونة الوجودية بعامة، وبالحياة الإنسانية بخاصة، فالإنسان أينما وكيفما كان مرتبطاً بالحياة حيثما وجد، ومهما كانت اعتقاداته وتوجهاته مرتبط بالحياة متعلق بها، فهو –دوماً– يطمح إلى تحقيق ما يصبو إليه في شتى شؤون حياته، وهذا الطموح يكتنفه من الواقع ما يجعله أقرب إلى التحقيق، ويشمله من المثالية والخيال ما يجعله أبعد عن التحقيق، فضلاً عن أحاسيس هذا الإنسان ومشاعره في علاقته مع الآخرين وما يعتورها من عواطف جياشة متأججة أحياناً، فاترة أخرى.

إن جل هذه الحالات النفسية والرغبات والأماني هي أقرب إلى الشعر الذي يحيا في نفس كل إنسان سواء أكان قادراً على قول الشعر أم لا، ناهيك عن الشاعر الذي يستطيع دون غيره أن يحول ما هو مكبوت إلى ما هو منطوق بصيغ تعبيرية فيها من الإيقاع ما يجعلها تتوغل في نفس القارئ فتطربها وتنعشها وتشجيها، وفيها من الإيحاء والإيماء ما يجعل المتلقي يستيقظ أو يتحرك ويتململ ويخرج من سكونه، وفي كل ذلك ما ينم عن الحركة الدائمة التي نماها الشعر في نفس الإنسان، وكلما دبت الحركة في الوجود أدركنا بأن الحياة قائمة فيه.

وقد برز سؤال وجيه في زحمة الأسئلة العديدة، أي شعر جدير بالبقاء في زمن يعاني فيه الإنسان من (الهموم البطنية).

فعلاً إن عالمنا المعاصر في ظل شيوع "مصطلح العولمة" –قبل الإعلان عنها– فيه من الأمراض الفتاكة المهددة بحصد ملايين البشر في جزء واسع من أرجاء المعمورة، وما من شك في أن الفقر والجوع والاستدمار بمختلف أشكاله حرك نفوس الشعراء المعاصرين، وقالوا شعراً نابضاً بالحياة معبراً عنها منطلقاً من الجوع مشيراً إلى أسبابه، مستعملاً آليات جديدة من حيث الإيقاع والقاموس الشعري والطريقة التي قيل بوساطتها فهذه ((أنشودة المطر لبدر شاكر السياب)) تمثل نقلة نوعية في الشعر العربي المعاصر (الحر) بحيث لا يمكن أن نقول عنها إلا أنها قصيدة معاصرة، وقس على ذلك ((شنق زهران، وهجم التتار)) لصلاح عبد الصبور، و((مهيار)) لأدونيس و((البحار، والدرويش، والعازر)) لخليل حاوي وغيرها كثير وكثير من القصائد والدواوين الشعرية التي سايرت ركب التطور والتغير الذي أصاب ويصيب عالمنا يومياً، وحاولت أن تقترب من المعايشة اليومية للجماهير العربية، وتخاطب وجدانها وتعبر عن آمالها وطموحاتها، وتسعى جاهدة لتغيير الساكن فيها، ولكن أنى لهذه الجماهير العريضة أن تعي رسالة الشعراء ما لم تنل حقها من المعرفة ونور العلم الذي يضفي عليها إنسانيتها التي ترقى بها من المطالبة بالتخلص من (الهموم البطنية) إلى المطالبة بتوفير العدالة الإنسانية التي تجعل الإنسان إنساناً

بأدق ما تحمله الكلمة من معنى.

فالشعر من هذا المنظور باق سواء أعلن مبدأ العولمة أم لم يعلن بحكم ارتباط الإنسان بمقومات وجودية وقيم حضارية روحية صاحبته في حله وترحاله عبر أحقاب زمنية ضاربة في القدم، ولكن هذا الشعر يتغير في بعض آلياته ورؤاه مع محافظته على رسالته الخالدة.

وجملة القول إن هناك مؤشرات عديدة تنبئ بظهور قفزة نوعية في الشعر بعامة، ومثل هذه المؤشرات لا تمثل بدائل للقول الشعري بقدر ما تمثل تماشياً مع سيرورة الزمن ومع متطلباته المفروضة، فالشعر كان قبل هوميروس وامرئ القيس وسيظل حياً نابضاً في النفوس تغذيه أسطورة سيزيف وتذكي قرائحه أسطورة تموز وتتفنن في تجميله عشتار، وتبقى على حرارته وقوة نفحاته ملحمة الجزائر ومأساة فلسطين ومخلفات صبرا وشاتيلا ودير ياسين.

ولئن تعددت مظاهر هذا الشعر –عربياً كان أم عالمياً– من مرايا نرجسية وأقنعة وهمية، وألبسة أسطورية، وتموقعات أيديولوجية واقعية، وانزياحات استعارية، فإن الشعر سيقتات من ماء الحياة عبر تموجاتها وتغيراتها، وسيظل الشاعر بمواقفه ورؤاه الشاهد الواعي في تدوين سكونية الحياة وتحركاتها.

–تونس–

***** هناك مؤشرات عديدة تنبئ بظهور قفزة نوعية في الشعر بعامة. ومثل هذه المؤشرات لا تمثل بدائل للقول الشعري بقدر ما تمثل تماشياً مع سيرورة الزمن ومع متطلباته المفروضة.***

❑❑❑

جدلية التجديد

والتهديم في الشعر العربي

د. احمد فوزي الهيب

على الرغم من تقدم العلوم المتنوعة، ووصول الإنسان إلى مجاهل الفضاء وأعماق الأرض، فإن الشعر لما تزل له مكانته السامية في عالم الإنسان، وستبقى بقاء الإنسان على هذه الأرض.

على الرغم من تقدم العلوم المتنوعة، ووصول الإنسان إلى مجاهل الفضاء وأعماق الأرض، فإن الشعر لما تزل له مكانته السامية في عالم الإنسان، وستبقى بقاء الإنسان على هذه الأرض.

وللشعر مقوماته المتعددة كالمعنى والخيال وصدق التجربة والموسيقى، وعلى الرغم من أنه يمكننا أن نجد هذه المقومات في غيره إلا أنها تأتى فيه بصورة متميزة بشكل ما، فمعانيه تختلف عن معاني النثر بعامة، وإن كنا نستطيع أن نجدها مع عنصر الصدق في بعض أنواع النثر الأدبي. والصورةُ التي ترسمها كلماته تختلف عن مثيلتها لدى الرسام أو المثَّال على الرغم من مقولة سيمونيدس الشهيرة: (الشعر تصوير ناطق والتصوير شعر صامت)، والتي رد عليها الناقد الألماني (ليسنغ) في كتابه (لاوكون)(1). وكذلك الأمر بالنسبة إلى موسيقاه، فإنها تختلف عن موسيقى الكمان أو غيره من الآلات الموسيقية على الرغم من أنهما فنان سمعيان لهما قوانينهما المحددة، وذلك لأن موسيقى الشعر تخلصت من الغموض والإبهام اللذين نجدهما في الموسيقى المجردة، وصار لها دلالاتُهما التي تشير إلى المعاني والعواطف وغيرهما، ولقد ألح على ذلك كثيراً الرمزيون الذين تأثروا بموسيقى (فاجنر) مثل (مالارميه)، لأنهم وجدوا فيها الإيحاء الذي كانوا يريدون من شعرهم أن يقوم به(2)، وهكذا أصبحت إيقاعات الألفاظ في أشعارهم مادة أساسية يعبرون بها عن خلجات أنفسهم تعبيراً موسيقياً تاماً يُقصد به إلى الإيحاء بنفس الرنين أو النغم، وكأنهم يستكملون به ما لا تستطيع معاني الألفاظ أن تؤديَه من الأحاسيس والمشاعر(3)، والحقيقة أن أهمية موسيقى الشعر لم تغب عن أجدادنا منذ نشأته، فهذا حسان بن ثابت يطلب ممن يريد أن يقول الشعر أن يتغنى به، لأن الغناءَ وسيلتُه، ونجد ذلك في قوله:

تغنَّ بالشعرِ إمَّا كنتَ قائلَهُ

إنَّ الغناءَ لهذا الشعرِ مضمارُ

ولذلك أيضاً سمي الأعشى صناجة العرب (4)، ولا غرو في ذلك فإن تأثير الموسيقى في الشعر أسرع من تأثير عناصره الأخرى وأبقى، الأمر الذي جعل العربَ يُعرِّفون الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، كما كان أرسطو يرى في كتابه (الشعر) أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى المحاكاة وإلى الموسيقى أو

الإحساس بالنغم. لذلك نستطيع القول إنه لا شعرَ بلا موسيقى يتجلى فيها جوهره وتؤثر في السامعين وتعيدهم إلى طبيعتهم الفطرية، أو تؤجج ما في أعماقهم من طاقات وتفجرها، وتجعلهم يشاركون الشاعر عواطفه ومعانيه وأخيلته ويتوحدون معه، الأمر الذي يعني أن الموسيقى لبُّ الشعر وعمادُه(5). كما تختلف أيضاً موسيقاه عن موسيقى النثر الأدبي، ولا نريد أن نفاضل بينهما الآن، وإنما نريد أن نقارن بينهما، فنقول: إن موسيقى الشعر تأتي من مصادر عدة، منها مشتركة بين الشعر والنثر الأدبي، ومنها خاصة بالشعر فقط.

ويتمثل النوع الأول (أي المشترك) فيما يلي:

1- أصوات الحروف وتواليها في الكلمة الواحدة التي يجب أن تكون منزهة عن تنافر الحروف والغرابة ومخالفة القياس والكراهة في السمع، وذلك لأن اللفظ من قبيل الأصوات، والأصوات منها ما تستلذ النفس سماعه، ومنها ما تكرهه.

2- ويتجلى أيضاً في نظم الكلمات معاً في جمل متتابعة بصورة يسهل نطقها وترتاح إليها الأذن، فلا يشوبها تنافرٌ بين الكلمات المتوالية ولا كثرةُ تكرار أو تتابعُ إضافات أو غير ذلك مما تدرسه علوم البلاغة(6).

3- ويأتي أيضاً من المحسنات البديعية اللفظية كالجناس والتصريع والترصيع وغير ذلك مما يدرسه علم البديع، لذلك نجد كلمات الشاعر أو الكاتب وكأنها قد اختيرت كلمةً كلمةً بعدما نثر بين يديه ثروته اللغوية، ثم نظمها معاً في جمل متناسقة تعبر موسيقاها عن معانيه ومشاعره وأعماقه كقول البحتري:

صنت نفسي عما يدنس نفسي

وترفعتُ عن جدا كلِّ جِبْسِ

وقول الأعشى:

وقد غدوتُ إلى الحانوتِ يتبعني

شاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

4- ونرى موسيقى الشعر أيضاً في قوافيه التي تعادلها السجعاتُ في النثر (وتحتاج إلى بحث آخر).

وبعدُ سأنتقل إلى النوع الثاني من موسيقى الشعر، وهي التي يتميز بها وتختص به، والتي إذا خلا منها تحول إلى نثر أدبي، وإن لم يخسر جوانبَه الجماليةَ الأخرى، وتأتي هذه الموسيقى من تتابع الأحرف المتحركة والساكنة على نظام جميل معين في جميع أبيات القصيدة، وهذا ما يسمى بالوزن أو البحر. فمن المعروف أن الكلمات تتألف من أحرف متحركة بالفتحة أو الضمة أو الكسرة، ومن أحرف ساكنة، وهذا التتابع بين هذين النوعين المتحرك والساكن يسير في النثر على غير نظام متوالٍ من أول النص الأدبي إلى آخره، بينما يتبع في الشعر نظاماً معيناً دقيقاً، ولكنه مرن، نجده في كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة.

** موسيقى الشعر تأتي من مصادر عدة، منها مشتركة بين الشعر والنثر الأدبي، ومنها خاصة بالشعر فقط.*

ويشارك الشعرَ في صفة الوزن هذه النظمُ، سواء أكان نظماً علمياً مثل ألفية ابن مالك أو غير علمي مثل نظم أشباه الشعراء الذين لا يملكون من موهبة الشعر سوى قدرتهم على أن يجعلوا كلامهم موزوناً مقفى. والوزن والقافية شرطان لا يجعل وجودهما الكلام شعراً، لأن الشعر كما قال الجاحظ:

"إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير".

* يؤكد ثراء الشعر العربي النغمي، منذ الجاهلية، تلك الأوزان التي عرفت فيه، والتي أحصاها العالم العربي الفذ "الخليل بن أحمد الفراهيدي".

ولعل موسيقى شعر لم تنتظم نِسَبُها وتتكاملْ كما تكاملت وانتظمت في شعرنا العربي منذ أقدم عصوره، إذ تتساوى الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة ملتقيةً دائماً عند قافية توثّق وحدة النغم، وتتيح الفُرصةَ للوقوف عند أي بيت وترديدهِ على السمع، ولا شك في أن هذا التكامل والانتظام إنما جاءا من تعانق تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا في نشأته، الأمر الذي جعله يستوفي النغمات الطوالَ والقصارَ ومواقعَ النَبراتِ والنقَراتِ ويتسم بقرار القافية الثابت، حتى تتمَّ للنغم وحدته وتتضح رناته في كل بيت(7).

ويؤكد ثراءَ الشعر العربي النغمي منذ الجاهلية تلك الأوزانُ التي عُرفت فيه، والتي أحصاها العالم العربي الفذ الخليل ابنُ أحمدَ الفراهيديُ (100-170هـ) بعد أن جمع ما استطاع الوصولَ إليه من الشعر العربي الذي قيل من الجاهلية حتى عصره، وقسَّمه تقسيماً يتناسب مع موسيقاه إلى زمر مختلفة سمى كلاً منها وزناً أو بحراً، ومن البديهي أنه في أثناء عملية التقنين والتقعيد قد أهمل بعض الأوزان التي لم يترجح لديه شيوعُها على الرغم من معرفته لها، كالبحر المتدارك الذي أضافه إلى بحور الشعر من بعده تلميذُه الأخفشُ الأوسط سعيدُ بن مسعدةَ بعدما أهمل بحرين من بحوره هما المضارعُ والمقتضب، كما من البديهي أيضاً أنه لم يستطع أن يصل إلى كل ما قالته العرب من الشعر بسبب ضياع كثير منه. ولكن مع ذلك فقد وصل عدد الأبحر التي أشار إليها الخليل إلى خمسةَ عشرَ بحراً، أضاف إليها تلميذه الأخفش السادس عشر. ولا يستطيع الإنسان إلا أن يُعجبَ مع الكثيرين من العرب والمستشرقين في الحاضر والماضي من عبقرية الخليلِ بنِ أحمد الفراهيدي ومن عظمة علم العروض الذي وصل إليه ومن دقته وكماله واستقصائه وذكائه وسلامة منهجه وسَعَةِ معارفه ومديد صبره، ولا يضيره ما نجده بين الحين والحين من أصوات تزعم أنها قد وصلت إلى بديل رقمي أو غيرِ رقمي عنه. وهذه الأبحر الستةَ عشرَ ربما تبدو للوهلة الأولى قليلةً، ولكننا إذا قارناها بأوزان الشعر الإغريقي أو الإنكليزي أو الفرنسي أو غيرها لوجدناها كثيرة، وبالإضافة إلى ذلك تزداد كثرتها إذا علمنا أن لمعظمها تشكيلاتٍ أو أنواعاً عدة تختلف باختلاف أوزان أعاريضها وأضربها، أو باختلاف عدد التفعيلات من تشكيلة إلى تشكيلة في البحر الواحد الذي من الممكن أن يأتي تاماً أو مجزوءاً أو مشطوراً أو منهوكاً أو مقطعاً، الأمر الذي يوصل أوزانَ الشعر أو تشكيلاته المستعملةَ إلى ما يزيدُ على الثمانين.

ولم يقف ثراءُ موسيقى الشعر العربي عند هذا الحد، وإنما نجد كل تشكيلة من التشكيلات السابقة تتميز بالمرونة بما يدخل على تفعيلاتها من زحافات وعلل تجري مجرى الزحاف لا يلتزمها الشاعر في جميع التفعيلات أو في جميع الأبيات، يختار منها ما يناسب معانيه وعواطفه وموسيقا شعره، وله الحرية المطلقةُ في ذلك، فتفعيلة (مستفعلن) مثلاً، لها أربع حالات، إذ من الممكن أن تتحولَ إلى متفعلن أو مفتعلن أو متعلن بالإضافة إلى مجيئها سالمةً، الأمر الذي يجعل الوزن الشعري طريقاً حريرياً فضفاضاً يؤمِّن للشاعر حريةَ الحركة مع جمال الموسيقى وتنوعها من جهة، ومن جهة أخرى يضاعف هذا الأمرُ العددَ الذي من الممكن أن تصل إليه تشكيلاتُ الأوزان العربية أضعافاً مضاعفة، وهذا لا نظيرَ له في غيرها من أوزان شعر اللغات الأخرى، ولقد صدق العقاد عندما قال: إن أوزانَ العروضِ العربيةَ -على إحكامها وإتقانها- سهلةُ الأداء قابلة للتوسع والتنويع إلى الغاية المطلوبة في كل موضوع يتناوله الشعراء(8). ولقد حاول بعض

الباحثين كعبد الله الطيب المجذوب في كتابه القيم (المرشد إلى فهم أشعار العرب) أن يعطي كل بحر أو تشكيلة صفةً أو مجموعة من الصفات، كالشهوانية والمنخولية والفخامة وغيرها، والتي تجعلها مختلفةً عن سواها من البحور أو التشكيلات، ومناسبةً لبعض الأغراض دون بعض، وأعتقد -كما يعتقد غيري من الباحثين أيضاً- أن في ذلك بعداً عن الحقيقة، لأننا نجد في القصيدة الواحدة صفاتٍ وأغراضاً عدة، وذلك لأن موسيقى الشعر لا تأتي فقط من الوزن من جهة، ومن جهة أخرى يؤلف الشاعرُ والبحرُ فريقاً واحداً يشبه إلى حد ما الفارسَ وفرسَه اللذين يؤثر كل منهما في الآخر إيجاباً وسلباً، وذلك لأن الشاعرَ يستطيع أن يغيِّرَ من موسيقى بحره بالزحافات، وباختيار الكلمات ونظمها وغير ذلك.

وبالنسبة إلى الزحافات، سواء أكانت حذفاً لساكن أو تسكيناً لمتحرك أو حذفاً له، إذا كانت تسهيلاً للناظم أو الشويعر يلجأ إليها حتى يستقيم له الوزن، فهي ليست كذلك للشاعر الحقيقي الذي تغنيه شاعريته عن ذلك، وإنما يستخدمها ليعدل أو يغير ترتيب الأحرف الساكنة والمتحركة ونسبة كل منهما إلى الأخرى في البحر الواحد وبذلك فإنها تؤثر على الوزن تأثيراً واضحاً قد يغير موسيقا البحر من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار. ولنأخذ على سبيل المثال البحر المتدارك أو المحدث أو الخبب.

فأصله:

فاعلن..... ....

مثل :

جاءنا عامر سالماً صالحاً

بعدما كان ما كان من عامر

فإذا حذفنا الألف من (فاعلن) (الخبب) تحولت إلى (فعلن)، صار الوزن:

فعلن....... .... **وتتغير موسيقاه**

مثل:

طُرِحت كرة بصوالجةٍ

فتلقفها رجلٌ رجلُ

فإذا سكنَّا العين (القطع أو التشعيث) تحولت إلى (فاعلْ) أو (فعْلن)، صار الوزن

فعْلن....... .... **وتتغير موسيقاه جذرياً**

مثل:

إن الدنيا قد نحرتنا

واستهوتنا واستلهتنا

لذلك أطلقوا عليه اسماً جديداً هو قطر الميزاب أو دق الناقوس.

وقد يجتمع الخبن (فعلن) مع التشعيث (فعْلن) فنصبح أمام إيقاع جديد متدفق مثل:

يا ليل الصب متى غده

أقيام الساعة موعده

وهذه التغيرات أتت -كما رأينا- من تغير نسبة السكونات إلى المتحركات وتغير ترتيبها، فإذا حذف بعضها اعتدل الوزن، وإذا كثرت المتحركات اتصف الوزن باللدونة والبساطة وإذا قلت اتصف بالكزازة والتوعر، لذلك يجب ألا تزيد نسبة السكونات على ثلث مجموع الأحرف، وإذا قلت أفضل. وهكذا نرى أن الزحافات ليست تسهيلات للشاعر الحقيقي، وإنما هي لجام بيده يجعل به موسيقا بحره مناسبة لمعانيه.

وكمالُ موسيقى الشعر العربي وثراؤُها في العصر الجاهلي قد مهدا السبيلَ أمام تطورِها في

*** يؤلف الشاعر والبحر فريقاً واحداً يشبه إلى حد ما، الفارس وفرسه، اللذين يؤثر كل منهما في الآخر إيجاباً وسلباً.***

العصـور التـي تلتـه تطـوراتٍ عـدةً بسـبب تأثرهـا بـالحيوات العربيـة الجديـدة الاقتصـاديةِ والثقافيـةِ والفنية والأدبية والاجتماعية والحضارية من جهة، وبحضـاراتِ الأمم الأخرى قديماً وحديثاً من جهة أخرى. ومن هذه التطورات قديماً:

1- الإكثـارُ مـن الـنظم علـى الأوزان المجـزوءة والقصيرة ووافرة النغم.

2- الغلوُّ في تجزيء الأوزان حتى صار البيت يقوم علـى تفعيلـة واحدة كما في قول سَلْمٍ الخاسـر الـذي مـدح بـه الخليفـة العباسـي موسـى الهـادي والـذي نظمـه علـى تفعيلـة (مسـتفعلن) فقـط، ولقـد سـماه الجـوهري المقطع (العمدة 1/ 185)

موسى المطر

غيث بكر

ثم انهمر

ألوى المرر

كم اعتسر(9)

3- استحداثُ بعض الأوزان الجديدة. كالمجتث والمقتضب والمضارع والمتدارك.

4- نشوءُ المزدوجات على يد الوليد بن يزيد، والتـي تتخذ الشطر وحدةً للقصيدة مزاوجةً بـين كـل شـطرين بقافيـة خاصـة، ولقـد ازدهرت عند العباسيين مثلِ أبي العتاهية وأبـانَ بـنِ عبـد الحميـد اللاحقـي، كمـا ازدهرت في الفارسية الحديثة التي أطلقت عليها اسماً جديداً هو المثنوي الذي وصل به المولى جلال الدين الرومي ذروةً سامقة مـن ذرا الأدب العـالمي الخالـد فـي ديوانـه العظيم المسمى بالمثنوي.

5- الخـروجُ علـى الأوزان المعروفـة إلـى أوزان مبتدعة مثلما فعل أبو العتاهية حينما كان يجلس عند قصـار، فسمع صـوت المِدَقَّـة، فحاكـاه قـائلاً علـى وزن جديـد هـو (فـاعلن متفعلن):

للمنـــــــــون دائـــــــــرا

ت يُـــــــدِرْن صـــــرفها

هـــــــن ينتقيننـــــــــا

واحـــــــــداً فواحـــــــداً

ومثلمـــا فعلـــه رَزِيـــنُ بـــنُ زنـــدورد العروضـيّ(10)، ولكنّ كتبَ الأدب لم تَحْفِلْ كثيراً بـه، الأمـر الـذي يـدل علـى أن محاولتـه لـم تجدْ صدى قوياً في الشعراء المعاصرين لـه(11)، ولقد عـد الزمخشـري فـي كتابـه القِسـطاس هـذا النـوعَ وأمثالـه شـعراً إذ قـال: والـنظم علـى وزنِ مختـرعٍ خارجٍ على أوزان الخليل لا يقدَحُ في كونـه شعراً، ولا يُخْرجه عن كونه شعراً.

6- الخـروجُ علـى نظـام القصـيدة والتقفيـة فـي المخمسات والمسمطات وغيرِهما.

7- الأوزانُ المهملةُ التي فكها الخليل من دوائره العروضـية ويبلـغُ عـددُها سـتةً، وقـد اكتشـفت بحـراً مهمـلاً فككتـه مـن الـدائرة العروضـية الأولـى (دائـرة المختلـف) سـميته البحـر المنبسط، وهو عكس البسيط ووزنه:

فـاعلن مستفعلن فـاعلن مستفعلن

فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

(مجلة البيان الكويتية ص 64 العدد 252 لعام 1987)

8-الموشـــحاتُ: وهـــي فـــن تطـــور عـــن المسمطات بتـأثير الغنـاء، ونشـأ فـي أواخر القرن الثالث الهجري في الأندلس.

ومهمـا يكـن مـن أمرهـا، فإنهـا تقسـم نظـراً

**** باب الاجتهاد في ميدان الشعر العربي لم يغلق، وظل مفتوحاً على مصراعيه، دخله الشعراء العرب من الأندلس إلى المشرق، وأتوا بالفنون الشعرية الجديدة.***

لأوزانها إلى ثلاثة أقسام:

-قسمٍ أولَ: نُظِمَ على أوزان الشعر العربي المعروفةِ، مثل موشحِ لسان الدين بن الخطيب من الرمَلِ، ومطلعُهُ:

جـادك الغيـث إذا الغيـث همـى

يـا زمـان الوصـل بالأنـدلس

-قسمٍ ثـانٍ اتكـأ علـى الأوزان العربيـة مـع تعديل بسيط، مثل قول ابن بَقي:

صـبرتُ والصـبر شـيمة العـاني ولـم أقـل للمطيل هجراني معذبي كفاني

فلولا زيادة الشطرِ الثالث (معذبي كفاني) لكنا أمامَ وزن المنسرح

-وقسمٍ ثالـثٍ: ابتعـد عـن الأوزان العربيـة ولغتهـا ابتعـاداً قلـيلاً أو كثيـراً، ولقـد أحصـى المستشـرق (مـارتن هارتمـان) أوزانَ الموشـحات فوجدها تبلغ ستةً وأربعين ومائة، ويمكن أن يتفرعَ منها أوزان أخرى، الأمرُ الذي رفع عددها إلى ثلاثة وثلاثين ومائتين، ولقد كان لها أثر رئيس في شعر شعراء التروبادور والتروفير في جنوبي فرنسا و شماليها وفي الشعر الأوربي الحديث بعامة، وجميعُ الموشحات تعتمد على تنوع القوافي بصورة هندسية دقيقة تجعلها صالحة للغناء والموسيقى(12).

8-ومن تطورات الشعر العربي قديماً أيضاً الفنونُ الشعريةِ المستحدثةُ كالزجل والمواليا والكان وكان والحماق والقوما، ويمكن أن نضيف إليها بحرَ السلسلة ثم البندَ الذي ظهر في القرن الحادي عشر الهجري في العراق، وينظم على بحري الهزج والرمل اللذين ينتميان إلى دائرة عروضية واحدة هي دائرة المجتلَب ولا يلتزم بقافية واحدة(13).

وهكذا نجد أن باب الاجتهاد في ميدان الشعر العربي لم يغلق وظل مفتوحاً على مصراعيه دخله الشعراء العرب من الأندلس إلى المشرق، وأتوا بالفنون الشعرية الجديدة. التي سارت إلى جوار الأوزان العربية المعروفة خطواتٍ طالت حيناً وقصرت حيناً آخر، ولم يفكر أحد الطرفين بتحطيم الآخر وتدميره والتربع على عرشه.

وأما في العصر الحديث فلقد ساعدت تلك الاجتهاداتُ الآنفةُ الذكر -بالإضافة إلى عوامل أخرى- الشعراء في بدايته على أن يلجوا باب التجديد ويسيروا فيه خطوات عدة، وبخاصة شعراءُ المهجر وجماعةُ الديوان وشعراءُ (أبولو)، وعلى الرغم من أنهم قد جددوا في مضمون الشعر وشكله، إلا أني سأتحدث -كما فعلت من قبل- عما يخص الوزن والقافية، وفي هذا المجال نجدهم ينظمون الشعر المطلق أو المرسل الذي لم يتقيد بالقوافي لأنهم رأوا فيها قيداً ثقيلاً على الأفكار والمعاني، ولكنهم لم يهملوا الوزن على الرغم من تقييده لهم، لأنه يكسب التعبير نغماً حلواً محبباً، ونجده عند رزقِ الله حسون (1825-1880) وتوفيق البكري (1870-1932) وجميل صدقي الزهاوي (1863-1936) وعبد الرحمن شكري (1886-1958). كما سار بعض الشعراء خطوة أخرى مثل محمد إسعاف النشاشيبي الذي لم يلتزم وحدة القافية ولا وحدة البحر في قصيدته التي قالها عام 1933 في رثاء شوقي وسماها (ذات القوافي والبحور). وبالإضافة إلى ذلك نظم بعض الشعراء قصائدهم على هدى المسمطات أو الموشحات، مثلُ كثير من شعراء المهجر، بل نجد شاعراً تراثياً عريقاً وهو بدوي الجبل ينظم من هذا القبيل قصيدة في ديوانه (الشفق) الصادرِ عام 1925 قبل أن يلتزم نهائياً الأوزان العربية المعروفة، ومما قاله فيها:

**** على الرغم مما قيل على شعر التفعيلة وله من أقوال كثيرة، فهو يعدّ إحدى المحاولات التجديدية التي مرّت بالشعر العربي في تاريخه الجديد.***

لا تجيبيني ففي حبي الشقاء   يا فتاهْ

واطرديني تطردي عنك البلاء   في الحياه

قلبك القلب الذي يخفق لي   وحده

دمعك الدمعُ الذي ينهلُّ لي   عِقْدَه(14)

إن هذه المحاولات وغيرها توصلنا إلى أهم تطور شعري في العصر الحديث، وهو شعر التفعيلة أو الشعر الحر الذي نجد إرهاصاته لدى علي أحمد باكثير وعلي الناصر ومحمد فريد أبي حديد وغيرهم، ثم نلمح لحظة إشراقه عند نازك الملائكة في قصيدة (الكوليرا) التي قالتها عام 1947 وعند بدر شاكر السياب في قصيدته (هل كان حباً) التي قالها بعد نازك بقليل، ثم تُقدِّم نازك الملائكة لديوانها (شظايا ورماد) الذي ضم مجموعة من هذا الشعر بمقدمة نقدية حول الشعر الجديد، أثارت حولها كثيراً من المناقشات في الصحف والأوساط الأدبية، وبعد ذلك كثرت قصائد الشعر الحر ووجدنا فيها الغث والسمين، ومال إليها بعض الشعراء كل الميل، وحاربها بعضهم الآخر بعنف، بينما وقف فريق ثالث مزاوجاً بينها وبين الشعر القريض أو العمودي. وعلى الرغم مما قيل على شعر التفعيلة وله من أقوال كثيرة، فهو يُعدُّ إحدى المحاولات التجديدية التي مرت بالشعر العربي في تاريخه الجديد، لأنه يعتمد الأوزان العربية الصافية التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة عدداً من المرات كالكامل والهزج والمتقارب والمتدارك، كما يعتمد أيضاً على الأوزان شبه الصافية التي تتكرر فيها تفعيلتان متجاورتان في الشطر الواحد وتختلف التفعيلة الثالثة عنهما كالوافر والسريع، أو التي تتكرر فيها تفعيلتان متجاورتان معاً عدداً من المرات كالطويل والبسيط، وبالتالي فإن شعر التفعيلة أو الشعر الحر لم ينبذ الأوزانَ العربيةَ، وإنما أهمل بعَضها وهي الأوزان الممتزجة كلياً كالخفيف والمنسرح وغيرهما، واعتمد على وحدة التفعيلة يكررها في البيت أو السطر الواحد ما شاء من المرات بدلاً من أن يعتمد على وحدة البيت ذي التفعيلات المحددة العدد، وحجته في ذلك: أن المعنى أو الدفعةَ الشعوريةَ قد تنتهي قبل أن تنتهي التفعيلات، الأمر الذي يجعل الشاعر يأتي بكلمات لا عملَ لها إلا إقامةَ الوزن، كما قد لا ينتهي المعنى بانتهاء التفعيلات الأمر الذي يضطره إلى أن يبتر معناه أو أن ينقل جزءاً منه إلى البيت التالي مما يؤثر سلباً على مستوى القصيدة، لذلك أعطى الشاعر نفسَه حريةَ تحديد عدد التفعيلات بما يتناسب أيضاً مع المعاني مما يثريها ويثري الموسيقى بعامة إذا كان الشاعر ماهراً. لذلك فلقد قُبل هذا النوع من الشعر، لأنه -كما قال صلاح عبد الصبور- مولود عربي صِرْف ليس فيه من التأثر بالغرب إلا بمقدار ما يطلع شعراؤه على الثقافة الغربية، كما أشار أحمد عبد المعطي حجازي إلى قَرابة الرحِمِ بينه وبين الشعر العربي القريض أو العمودي في قوله:

لكننا رغمَ بُعْدِ الشطِّ نذكرُهُ

هذا القديمُ الذي لم تُبْلَ أضرُبُهُ

فنحن أبناؤه حُزْنَنَا خزائنَهُ

نروي على الناس ما فيها وننسبه

أبناؤه نحن أعطانا ويسعدُهُ

أنَّا بهذا الذي أعطى سنغلبُهُ(15)

وما ينبغي أن نفهم من قول الشاعر (سنغلبه) في البيت الأخير أن الأدب العربي لا يمكن أن يستوعب الشعر القريض والشعر الحر

**** لا أنكر جمال النثر الأدبي، وأن له موسيقاه الخاصة به، وأن مضمونه قد يكون شعرياً، ولكنه، مع ذلك، ليس شعراً، ولا يضيره ألا يكون شعراً.***

معاً، وإنما الحقيقة التي يمكن للإنسان أن يطمئن إليها هي أن الأدبَ العربيَّ يمكنه أن يستوعب جميع الأنواع الأدبية الجادة المخلصة، وأن الشعر العربي الذي استطاع أن يبقى خالداً على مدى ستةَ عشرَ قرناً، مرَّ به فيها كثير من الفنون الجديدة ومن العواصف والمحن، سيستمر في خلوده طالما بقي هناك من ينطق بالعربية. إن ما تقدم لا يعني أني من المتنبئين بسقوط الشعر الحر أو من خصومه وإنما ممن يُعجبون بالشعر الجيد الأصيل سواءُ أكان من هذا أو من ذلك. وذلك لأن كليهما شعر يقوم على الوزن والقافية وينطبق عليه مصطلحُ الشعر، ولا يحتاج سامعه إلى مَنْ يعرِّفُهُ به على أنه شعر، على خلاف ما يسمى بالشعر المنثور أو قصيدة النثر والذي نجده قد غزا الصحفَ والمجلاتِ والأمسياتِ واختلط فيه الحابل بالنابل، ولقد ولجه نوعانِ من الناس: النوع الأول، وهو الأكثر عدداً، يحبُّ الأدب ويملك خامة الموهبة، أو يحب أن يرى نفسه في قائمة الشعراء فاستسهل الهدف واستقرب الطريق وأصم أذنه عن قول الخطيئة:

الشعرُ صعبٌ وطويلٌ سلمُهْ

إذا ارتقى بهِ الذي لا يعلمُهْ

زلَّتْ بهِ إلى الحضيض قدَمُهْ

ولم يسمع لنصح الناصحين الذين طالبوه بالتعلم وصقل الموهبة وبذْلِ الجهد والصبر، وإنما أسلس القيادَ لمن أراد.

أن يغرر به وبالأدب العربي، وسهّل له الأمر في ثوب من الصعوبة، وبسّطه له في ثوب من التعقيد، وحدد له المصطلح بتعريفات رنانة باهرة، ولكنها مبهمة لا جامعة ولا مانعة ولا محددة، وحفَّظهُ بعضَ الردود الجاهزة القائمةِ على المغالطة واللا منطق، فوجد بعد ذلك أن ليس أمامه حتى يضع تاج الشعر على مفرقه إلا أن يوزع كلمات نثره على أسطر الورقة توزيعاً لا يعرفه شعر ولا نثر، والأمثلة أكثر من أن يشار إليها. ولا بد لي من أن أقول: إني لا أنكر جمال النثر الأدبي وأن له موسيقاه الخاصةَ به، وأن مضمونَه قد يكون شعرياً، ولكنه مع ذلك ليس شعراً، ولا يضيره ألا يكون شعراً، وعندما ننفي عنه الشعر لا نريد أن نغضّ من قيمته، وإنما نريد وضعَ الأمور في نصابها فقط، فالصائغ عندما ينفي عن خاتمٍ صفةَ الذهبَ، ويصفه بأنه (بلاتين) لا يكون قد غضَّ من قيمته، لأنه أغلى من الذهب، وكذلك الأمر أيضاً بالنسبة إلى القرآن الكريم الذي نفى الله تعالى عنه أن يكون شعراً ومع ذلك بقي له إيقاعاته المتميزة المعجزة، وأما بالنسبة إلى طريقة كتابة النثر متناثرةً أو متجمعة فلا علاقة لها بجوهر الشعر أو النثر، كما أن أحدهما لا يتفوق على الآخر لكونه شعراً موزوناً أو نثراً، وإنما هناك موازينُ عدةٌ تجعل هذا النصَ يتفوق على ذلك من غير أن يُنظرَ إلى كونه شعراً أو نثراً.

كما أني لا أضفي اسم الشعر على ذلك النظم الذي لا يملك من سمات الشعر إلا الوزن والقافية، وشتان بين الشعر والنظم كما أسلفت. إذن نحن أمام ثلاثة أنواع تختلف عن بعضها أكثر مما تتفق، وكل منها مستقل متميز عن الآخَريْن، وإن شابههما بهذه الصفة أو تلك، وهذه الأنواع الثلاثة هي: الشعر، والنثر الأدبي، والنظم. والتشابه بين الشعر والنثر الأدبي أكبر وأعمق ومن التشابه بين الشعر والنظم.

وأما النوع الثاني ممن كتب ما يسمى بقصيدة النثر –وهو قليل جداً– فنظمه متجاهلاً وليس جاهلاً، ونحسب أنه آثر أن يكون نغماً شاذاً في أوتار الشعر العربي، فالمصطلح الذي تبناه وهو قصيدة النثر متناقض في ذاته، فكيف يوصف الشيء بصفة وبما يناقضها في آن واحد، ولا يمكن

***** *لقد وصل الأمر بالحداثيين إلى درجة الإرهاب بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، إذ اتهموا كل من لا يقول برأيهم، أو يعترض عليهم بأنه لا يفهم ما يقولون لتخلّفه.*

قبولُ دعوى أصحابه بأن الموسيقى لا الوزن هي التي تمنح الشعر اسمه، وأن في قصيدتهم النثرية موسيقى تجعل منها شعراً، ذلك لأن في كل فن نثري أو شعري موسيقاه التي تميزه، وكثيراً ما يقف أحدنا ملياً أمام جملة نثرية محاولاً أن يقوّم انحرافاً شَعَرَ به في إيقاعها، بل إن الباحثين في علم الجمال يرون في جميع الفنون، ومنها الفنُ المعماري موسيقى من نوع ما، ونجد (فاليري) يميز بين الآثار المبنية التي تتكلم وتلك التي تغني، وإذا كان ما يريده أصحاب قصيدة النثر هو التجددَ المستمرَ للشعر، فلقد أخطأوا الطريق، لأنهم لم يأتوا إلا بنثر فني عرفناه قديماً في القرآن الكريم والإنجيل والتوراة وعند الريحاني وجبران ومي زيادة وغيرهم(16). وإذا كانت قلةُ عدد أوزان الشعر لدى الغربيين وطبيعة لغتهم قد اضطرت (ولت ويتمان) و (اليوت) و (باوند) وغيرَهم إلى أن يلجأوا إلى هذا النوع من الأدب، فإن أوزانَ الشعر العربي ذاتَ الإمكانات الثريةِ كان ينبغي أن تغني أمين الريحاني ومنيرَ الحسامي وغيرهما من أن يلجوا هذه الطريقَ المقفرة(17).

ولقد عاب أنصار قصيدة النثر تعريف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى(18)، والحقيقة أننا لا نستطيع أن نجد شاعراً مرموقاً أو ناقداً يُعتَّد برأيه قد فهم هذا المصطلح على ظاهره، وإلا فلماذا لم يسم أحد ألفية ابن مالك شعراً؟، لأن هناك اعتقاداً عاماً بأن للشعر مقوماتٍ أخرى بالإضافة إلى الوزن والقافية، ويكفي أن أُذّكر ثانية قول الجاحظ عن الشعر. ((إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير))(19). والحقيقة أن الشعر لا يمكن أن ينظر إليه من ناحية محتواه فحسب، أو من ناحية شكله بصورة عامة، لأن الإنسان لا يتلقى تأثير الشيء الجميل مجزأً على دفعات، ولكن الإحساس به ينتقل إليه مباشرة، وتنفعل نفسه بالتأثر به دفعة واحدة(20).

كما قال أصحاب قصيدة النثر أيضاً: الذين يحتجون بأوزان الخليل ذلك الأصولي الكبير لا يفهمون معناها ودلالتها(21).. والحقيقة أن كثيراً منهم يفهمونها حق فهمها، ولا مانع لدى أكثرهم أن يخترع الشاعر وزناً جديداً كما رأينا لدى الزمخشري، ولكن ينبغي أن يلتزم به في قصيدته، أو في كل مقطع من مقاطعها على الأقل إذا كان هناك ما يدعو إلى ذلك، وشتان بين هذا من جهة وانعدام الوزن من جهة أخرى، وإلا فكيف سنميز بين الشعر والخاطرة الأدبية مثلاً؟.

وقالوا أيضاً: ((لن تسكنَ القصيدة الجديدة في أي شكل، وهي جاهدةٌ أبداً في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة، بحيث يتاح لها أن توحيَ بالإحساس بجوهر متموج لا يُدْرَكُ إدراكاً كلياً ونهائياً ولم يَعُدِ الشكلُ جمالاً وحسبْ، ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت))(22). ونتساءل بعد سماع هذا الكلام: هل الجمال الحق وغيره من القيم المطلقة تموت؟ وهل أوزان الشعر العربي التي أجمع على قبولها واستحسانها العرب والمستعربون وظلت حية طيلة ستة عشر قرناً شهدت فيها كثيراً من رياح الصَبا وريحِ السموم ستموت؟ إنها لم تمت في الماضي ولن تموت في الحاضر والمستقبل لأنها خالدة، ولا بد لنا من أن نتساءل: ما المصلحةُ في قتلها وفي قطعنا عن تراثنا؟ ولا شك في أن هناك فارقاً كبيراً بين التجمد والتقوقعِ داخل التراث من جهة، وفهمهِ وتمثّلهِ واستلهامهِ والتفاعلِ معه والإفادة منه من جهة ثانية.

وقالوا أيضاً: ((إن العروض ليست إلا طريقة من طرائق التعبير الشعري، هي طريقة النظم(23)، الأمر الذي يفهم منه أن كل ما قاله فحول الشعراء العرب نظم لا شعر، وهذا لا يمكن

**** هناك فارق كبير بين التجمد والتقوقع داخل التراث من جهة، وفهمه وتمثّله واستلهامه والتفاعل معه والإفادة منه من جهة ثانية.***

أن يتفق عليه اثنان أبداً.

وقالوا أيضاً: التعبير الشعري الجديد (أي قصيدة النثر) تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية. وهذه حقيقة معروفة أشار إليها علماء البلاغة والنقد واللغة مرات ومرات، وعرفها الشعر العربي منذ القديم ولا تختص بها قصيدة النثر فقط.

وقالوا أيضاً: ((إن في قوانين العروض الخليلي إلزاماتٍ كيفيةً تقتل دفعة الخلق أو تعرقلها أو تَقْسِرها، فهي تُجْبِرُ الشاعرَ أحياناً أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنيه كعدد التفعيلات أو القافية))، (25) فنقول: إن الشعر الحر قد تغلب على هاتين المعضلتين، وإذا كان الإنسان يرى أن مجرد الوزن يعرقل تدفقَ عواطفه وأفكاره فأمامه النثرُ يستطيع أن يكون فيه كاتباً مبدعاً، ولا ضير عليه ألا يجد نفسه في قائمة الشعراء.

وقالوا أيضاً: ((تتضمن القصيدة الجديدة (أي قصيدة النثر) الهدمَ، لأنها وليدة التمرد والبناء، لأن كلَّ تمردٍ على القوانين القائمة مجبرٌ ببداهة إذا أرادَ أن يبدع أثراً يبقى أن يعوضَ عن تلك القوانينِ بقوانينِ أخرى،))(26) (ولعل الصواب أن يقول أن عوض من تلك القوانين قوانين أخرى)، فنقول: إن قصيدة النثر لا تريد أن تعد نفسها فناً جديداً يسير مع غيره من الفنون مثلما فعلت المسمطاتُ والموشحات والشعر الحر وغير ذلك، وهنا تكمن خطورتها، لأنها ذات طابع أناني عدواني سرطاني تريد أن تهدمَ أسسَ التراث الأدبي العربي القائم على قواعدَ راسخةٍ تجمع بين المتانة والمرونة والأصالة والجمال، وقد ارتضاها العرب من محيطهم إلى خليـ قصيدة النثر منا أيضاً أن تؤيده هذه في الوقت الذي يبحث فيه المزعوم ويسرقون تراث غيره

إننا جزء من هذا العالم الذي يتطور في كل يوم، بل في كل دقيقة، ولكننا، مع ذلك، لنا خصوصيتنا القومية والفكرية والأدبية التي تميّزنا عن الآخرين، وتدفعنا، في الوقت نفسه، إلى أن نفيد منهم.

جذوراً وتراثاً.

ونتساءل: ما البديل عن أوزان الشعر العربي؟ إن البديل المقترح هو قصيدة النثر، وما هي قصيدة النثر؟ إنها -كما عرفها أنصارها: (القصيدة الكلية، القصيدة التي تبطُل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلفُ الأنواع التعبيرية نثراً ووزناً، بثاً وحواراً، غناء وملحمة وقصة، والتي تتعانق فيها بالتالي حدوسُ الفلسفة والعلم والدين، فليست القصيدة الجديدة شكلاً من أشكال التعبير وحسب، وإنما هي شكل من أشكال الوجود) (27). كما قالوا أيضاً: (اللا محدود، اللا نهائي هذا مجال الإبداع، والشعر هنا سيالٌ أبديٌّ المفاجآت، والأشكالُ الشعرية هنا بلا نموذج، كل شكل كاف بذاته، نموذجُ ذاته، والكائناتُ هنا تتدافع وتتواكب في المد الخلاق صوب المجهول)(28). إن قصيدة النثر بناء على ما سبق تدعو إلى الفوضى والضياع بعد أن تضللنا بتعاريفها الفضفاضة الغامضة اللا جامعةِ واللا مانعة على الرغم من كونها رنانةً خطابيةً جَهْوَرية، والتي صار كثير من الناس يخشون أن يدَّعوا عدم استساغتها حتى لا يوصموا بالجهل والتخلف وسقَمِ الذوق وعدم مواكبة المتغيرات والبعد عن جماعة النخبة والصفوة والحداثة أي الحداثيين.

والحقيقة أنها مؤامرة كبرى، عرف المشتركون بها أو لم يعرفوا، لأنها تريد أن تقطعنا عن تراثنا، وأن تهدم الشعور القومي فينا، وأن تنشر الحداثة الغربية في ثقافتنا وفي غيرها من ثقافات العالم الثالث، ليسيطر المركز الحداثي الغربي، وليستغل أصحابَ الثقافات الأخرى، ونحن العرب منهم، تجارياً وصناعياً وعن طريق الاستعمار غير المباشر(29). ولقد أكدت ذلك دراسة مطولة عام 1999 م لباحثة إنكليزية وهي (فرانسيس ستونر

إننا لا نستطيع أن نكون معاصرين حقاً إلا إذا كنا أصلاء؛ بل لا نستطيع أن نكون معاصرين إلا بمقدار ما نكون أصلاء.

سوندرز) عنوانها (Who paid the piper) من دفع أجر العازف(30) وهذا العنوان جزء من مثل إنكليزي يقول: (من يدفع أجر العازف يختر اللحن). لقد أكدت هذه الدراسة أن المخابرات الغربية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية تقوم بدفع أجر العازف بسخاء، لذلك كانت تقوم طوال الوقت باختيار الألحان التي عزفها الحداثيون (31) وإن اختلفت مشاربهم أو انتماءاتهم الفكرية. ولا أقول إنهم جميعاً كانوا يدركون حقيقة المؤامرة، لأن بعضهم كان لا يدري أنه يقول ما يريد منه الاستعمار أن يقول، بعدما يعتقد واهماً أنه يقول ما يقول باختياره الحر، لذلك لا نستطيع القول: إن الجميع عملاء، ولكننا نستطيع القول: إن بعضهم عملاء وبعضهم مغرَّر بهم(32). أو كما تقول الباحثة الإنكليزية الآنفة الذكر (سوندرز): إننا نتحرك فوق رقعة الشطرنج في حركات نعتقد أنها صادرة عنا بمحض إرادتنا ولكنها ليست كذلك(33). ويكفي أن نشير إشارة عجلى إلى يوسف الخال الذي قطع إقامته في أمريكا وعاد إلى بيروت فجأة عام 1955 ليصدر مجلة (شعر)(34) التي ارتبط اسمها بالحداثة العربية، وبقصيدة النثر، وببدء القطيعة مع التراث التي قويت في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين. ولمزيد من المعلومات حول مجلة (شعر) وقصيدة النثر يمكن أن نرجع إلى كتاب (أفق الحداثة وحداثة النمط) لسامي مهدي مثلاً. ولقد وصل الأمر بالحداثيين إلى درجة الإرهاب بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، إذ اتهموا كل من لا يقول برأيهم أو يعترض عليهم بأنه لا يفهم ما يقولون لتخلفه، ولأنه ليس من النخبة أو الصفوة المنعزلة عن الجماهير، وليس لأنهم يقولون ما لا يفهم ولا يعقل.

ولكني أعتقد أن صيحة الفطرة والحقيقة والبراءة (الإمبراطور عريان) قد بدأت تعلو وتصرخ بها الحناجر التي كانت تخجل من قولها، ولعل أحدثها وليس آخرها ما نجده عند كاتبة كويتية لا يمكن لأحد أن يتهمها بالجمود والظلامية، هذه الكاتبة هي ليلى العثمان التي قالت: ((هناك نقد انطباعي لا يضيف إلي شيئاً ونقد تحليلي آخذه في الاعتبار، ونقد حداثي لا أفهمه أبداً))(35).

ولقد أصاب الصديق العزيز الدكتور وليد مشوح فيما قاله في مقدمة العدد رقم /373/ من الموقف الأدبي، والتي قدم بها مجموعة بحوث في موسيقا الشعر العربي كان بحث لي واحداً منها: "لأن الكثيرين فهموا الحداثة فهماً خاطئاً فقد عملوا على تحطيم الكثير من القيم التي قامت عليها القصيدة العربية". وقال أيضاً: "لقد وقع بعضهم في وهم المعنى الحداثي فظنوه –عن جهل– إلغاء التشكيل الداخلي والخارجي في معمار القصيدة، فألغوا الإيقاع وأسكتوا الصوت في دلالتيه الشعورية والإحساسية وفي تعبيريته وتركيبيته، وبالتالي أغلقوا كل سالكة الطرق أمام الحراك النفسي للمبدع والمتلقي في الوقت نفسه، وما عاد أمام الشاعر المعاصر أي مجال لاستعمال الموجات النفسية التي تحملها موسيقا الشعر" وقال أيضاً: "الوزن والقافية هما الأساسان الفنيان الثابتان في الشعر قديمه وحديثه" وقال: "وهكذا يفقد الشعر عناصره شيئاً فشيئاً وبالتالي ينحسر تأثيره ويفقد ألقه وتتأثر ثقافتنا العربية لأنها فقدت الجذر الوجودي لها". وقال: "والتجديد ليس هدم القائم وخلق الفراغ في المكان والتصور الواهم بالسكن في فردوس يصنعه المعول كما يمليه الفهم الخاطئ للحداثة أو سطوة الشهوة في التقليد وصنع الجبل النافر من النفايات المستهلكة".

(الموقف الأدبي ص5–8).

كما وقف موقفاً قريباً من ذلك الدكتور أحمد علي محمد في بحثه (قراءة نقدية في كتاب المرايا

المقعرة) المنشور في ص 2 من (الأسبوع الأدبي) رقم /806/ والصادرة في 2002/5/4 عندما قال: إن أزمة الحداثة أحالت الشعر إلى صورة آلت معظم جوانبها إلى شيء من التحجر أو الجمود فمنذ أن رُفع شعار الحداثة الشعرية مع مجيء مجلة شعر اللبنانية عام 1955 وإلى الآن لم تستطع القصيدة ذات التوجه الحداثي أن تتوغل في الذاكرة لتكون ألفةً بينها وبين القارئ وعلى العكس تماماً فقد كانت كما يتهمها الكثيرون مسؤولة عن الجفوة أو الهوة الحاصلة بين الشعر وجمهوره اليوم.

ولقد سبقه في ذلك الأديب الناقد أستاذنا الدكتور عبد الكريم الأشتر إذ يقول في كتابه (فواصل صغيرة في قضايا الفكر والثقافة العربية): "إن ما تلقى شعر الحداثة من صدود يعود إلى غربة شاعرها عن قرائه: فالصلة بينه وبينهم تكاد تكون مقطوعة أو هي مقطوعة قطعاً جازماً في كثير من الأحيان لأنه أخطأ الطريق إليهم وإلى آذانهم وإن ظن أحياناً أن صوته قارب أن يخرق صماخ الأذن.

والذين يستمع إليهم الناس المدركون أو يقرؤونهم من شعراء هذه الحركة هم الذين يخاطبونهم بلغة ليسوا غرباء عنها غربة مطلقة لفظاً وموسيقا وصوراً ومدركات. أما الذين يدحرجون الكلمات على غير هدى أو على هدى أنفسهم وحدها فيملؤون أنفس الناس حيرةً وضباباً ويؤيسونهم منها، فقد أدار الناس إليهم ظهورهم، لأنهم لا يعرفون ما يقرؤون ولا يهتدون إلى شيء، ولا يطربون لشيء".

ويتابع أستاذنا الدكتور عب

فيقول:

"ليست الغاية أن ننتصر ا

تعلقاً بالماضي وتعبداً له أو هم

القصد أن ننضم مع الداعين م

وحده، إلى فهم التراث وفحصه والإفادة من كنوزه المعرفية والجمالية، خدمة لأنفسنا أولاً، لا خدمة للتراث في ذاته إن التراث صخرة مكينة يمكن أن نجعلها عقبة في الطريق إلى المستقبل، ويمكن أن نبني عليها حاضرنا ومستقبلنا إذا أردنا أن نحقق ذواتنا، والفاصل بين الأمرين يكمن فينا، في هذا الإنسان الذي نريد أن يتعلم كيف يكون أميناً وحراً في وقت واحد، أميناً على تراثه يحفظه ويفهمه ويقدره ويغار عليه ولا ينقطع عنه، وحراً لا يتعبده ولا ينقطع إليه.

إننا لا نستطيع أن نكون معاصرين حقاً إلا إذا كنا أصلاء، بل لن نستطيع أن نكون معاصرين إلا بمقدار ما نكون أصلاء، لأن المعاصرة اندغام في العصر ومسايرة لحركة الحياة فيه، وهو ما لا يستطيعه إلا الأصلاء الموصولون بجذور الحياة في مجتمعهم والمتحررون من عقدة الخوف والنقص والاغتراب، ولذلك إننا لن نكون أصلاء إلا بمقدار ما نكون معاصرين، لأن الأصالة تعني الارتباط بجذور الحياة الحية التي تتغذى من تربة العصر وتنمو فيها، فالغربة عن العصر مثل الغربة عن النفس تعني الضياع.

وأخيراً إن الشعر العربي هو الفن الأول للقومية العربية ومن أراد قتله إنما أراد قتل الأمة العربية -كما قال الزهاوي- لذلك إذا أريد للأمة العربية أن تبقى محافظة على شخصيتها وطابعها ووجودها فلا بد من وجود إطار مستمر على امتداد العصور، والشعر جزء منه، يكفل لها البقاء

أ ا ا ا "مستمرة الشرسة من الصهيونية

ي لا ترضى إلا بإخراج الأمة

. أو من التاريخ على أقل تقدير،

منا هذه أدلة ساطعة قاطعة كثيرة

عيه.

ن أن نميز بين قضبان السجن

وأوزان الشعر العربي، فالإنسان الذي يتقيد وهو يقود سيارته بقوانين المرور، ويقف عند الإشارة الضوئية عندما تكون حمراء لا يعني أنه سجين وراء قضبان قانون المرور، وأن ذلك المراهق الذي يتجاوز بسيارة أبيه الإشارة الحمراء ويحطم نفسه وغيره وبسبب الحوادث الخطرة لا يعني أنه متحرر من قانون المرور ويُحمد على ذلك ويؤيد، لأن الحرية لم تكن تعني في يوم من الأيام التحرر المُطلق النهائي من جميع النظم والقوانين.

وبعد لا أشك في أننا جزء من هذا العالم الذي يتطور في كل يوم بل في كل دقيقة، ولكننا مع ذلك لنا خصوصيتنا القومية والفكرية والأدبية التي تميزنا عن الآخرين وتدفعنا في الوقت نفسه إلى أن نفيد منهم ذاكرين قول غاندي الشهير: "لتفتح نوافذنا ولتدخل منها جميع الثقافات ولكن من غير أن نسمح لها أن تقتلعنا من جذورنا". ولهذا لا بأس بأن نختلف، وأن نتحاور لنتفق.

❐

الحواشي:

(1) في النقد الأدبي 92.

(2) الأدب وفنونه 56.

(3) في النقد الأدبي 98.

(4) الأغاني 109/8.

(5) فصول في نقد الشعر 29.

(6) الإيضاح 72 وما بعدها.

(7) فصول في الشعر ونقده 31.

(8) في الشعر والشعراء 18.

(9) اتجاهات الشعر في القرن الثاني 541.

(10) تاريخ آداب اللغة العربية لبروكلمان 12/2.

(11) اتجاهات الشعر في القرن الثاني 52.

(12) هذا الشعر الحديث 85 وما بعدها.

(13) قضايا الشعر المعاصر 195.

(14) حركة الشعر الحديث 33.

(15) سفينة الشعراء 199.

(16) حركة الشعر الحديث 23.

(17) هذا الشعر الحديث 105-145.

(18) مقدمة للشعر العربي 108.

(19) الحيوان للجاحظ 40/1.

(20) اتجاهات الشعر في القرن الثاني 514.

(21) مقدمة للشعر العربي 110.

(22) المرجع نفسه 111.

(23) المرجع نفسه 114.

(24) المرجع نفسه 114.

(25) المرجع نفسه 115.

(26) المرجع نفسه 116.

(27) المرجع نفسه 117.

(28) المرجع نفسه 118.

(29) المرايا المقعرة 72.

(30) المرجع نفسه 30.

(31) المرجع نفسه 73.

(32) المرجع نفسه 74.

(33) المرجع نفسه 74.

(34) المرجع نفسه 84.

(35) مجلة العربي عدد نوفمبر 2001 صفحة 35.

❐

أهم المصادر والمراجع

-اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، دار المعارف القاهرة 1963.

-الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة 1978.
-أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، وزارة الثقافة بغداد 1988.
-الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ت. الخفاجي، دار الكتب اللبناني، بيروت 1980.
-حركة الشعر الحديث، أحمد بسام ساعي، دار المأمون دمشق 1978.
-سفينة الشعراء، محمود فاخوري، مكتبة الثقافة، حلب 1974.
-فصول في الشعر ونقده، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة 1977.
-الفصول والغايات، المعري، دار الآفاق الحديثة، بيروت، بلا تاريخ.
-فواصل صغيرة في قضايا الفكر والثقافة العربية، دار طلاس، دمشق 2002.
-في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة 1981.
-قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت 1983.
-المرايا المقعرة، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة (272) ، الكويت 2001.
-المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب المجذوب، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة 1955.
-مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت 1977.
-هذا الشعر الحديث، عمر فروخ، دار لبنان، بيروت 1978.
-جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب، دمشق، العدد 806 عام 2002.
-مجلة العربي عدد نوفمبر، وزارة الإعلام الكويت 2001.
-مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب، دمشق، العدد 373 عام 2002.

❑❑❑

خطاب الأنوثة

تفكيك المطلق ونقض جوهر الهوية

د.وفيق سليطين

يتحدد خطاب الأنوثة في ضوء علاقته بمنظومة الفكر الأبوي، وبالموقع الذي يتخذه حيالها، وبآليات عمله التي تستهدف إزاحة المركز المهيمن اجتماعياً وثقافياً وتاريخياً. وليس ذلك سعياً إلى إقامة بديل مركزي مضاد، يقلب سلم التراتب، ويعيد توزيع القيمة، أو يعمل عكسياً على مركزتها من جديد، وإنما هو توجه يتوخى توسيع آفاق المعرفي والفكري والحضاري، عبر التصدي لإنارة المساحات المعتمة، "من اللا مفكر فيه"، ومن المقصي والمستبعد، وعبر مواجهة النموذج المتشكل، والمصور على أنه الطبيعي و"الأمثل" في صيغة العقل السائد والإيديولوجيا المهيمنة.

يتحدد ب الأنوثة في علاقته ومة الفكر ي، وبالموقع يتخذه ها، وبآليات التي دف إزاحة ز المهيمن اعياً وثقافياً خياً.

لا ينصرف خطاب الأنوثة، إذاً، إلى ما تكتبه المرأة حصراً، لأن ذلك يقود إلى تحديد (بيولوجي) من شأنه أن يفضي إلى نوع من العزل والتنميط والاختزال، وينتهي إلى إقرار الرؤية التي ينهض المصطلح في مواجهتها، وينمي حمولته المفهومية في حركته الرامية إلى مناهضة ما يقتضيه منطقها من صلابة وانغلاق، مما يعني أنه . والحالة هذه . ينتهي إلى تثبيت الموقع الذي توخى الخروج عليه.

وفضلاً عن ذلك، فليس كل ما تكتبه الأنثى، إبداعاً ونقداً، ينتمي إلى دائرة هذا المفهوم، بل ربما كان قسم كبير منه يتقلد منطق الخطاب المهيمن، ويحاكيه، ويؤسس نفسه على غراره، فيعيد إنتاج مقولاته، ويضطلع بتدعيم أسسه، وتعزيز رؤاه. وعليه، فإن التحديد لا يأتي من خارج أو من نسبة الخطاب إلى منتجه، بل إنه يستمد أساساً، وقبل كل شيء، من داخل الخطاب نفسه.

وإذا كانت البنية الأبوية الموروثة للتفكير، تستولي على الحقيقة، عبر آليات إنتاج خطابها الخاص الذي يضاعف أفعال التهميش، ليعلو وينفرد، ويصادر إمكانات التخصيب والاختلاف، ليتطابق مع نفسه ويتجوهر، فإن هذه البنية هي التي شطرت الوجود إلى حدين متناقضين، وشطرت الكائن إلى نصفين متفارقين، ورسخت نظرتها إلى الذكورة والأنوثة، من حيث هما ماهيتان متمايزتان كل التمايز، بل إنهما متقابلتان على نحو ضدي، تحوز معه الذكورة خاصيات الفاعلية والعقل والإيجاب، وتنفرد الأنوثة، على

المحور الآخر، بخاصيات الانفعال والطبيعة والسلب. وعلى أساس من هذا التعارض الكلي أنشأت المنظومة الأبوية بنيانها التراتبي، وعبأت رموزه في نسيج خطاب الحقيقة الشامل الذي تتولاه وتقوم عليه.

من الواضح أن هذه الصيغة الموروثة والمتجمدة، هي التي تشكل، بقواعدها ومفاهيمها وإجراءاتها، المطلق النظري، الذي يتعين داخله مفهوم الهوية على نحو نمطي (جوهراني) يفك ارتباطه بالتاريخ، عبر استصفاء سمات محددة للهوية الفردية أو الجماعية، وعلائها، ونفي ماعداتها، وهو ما يؤدي إلى إنتاج هوية محصورة في كتلة من التصورات المتصلبة، التي تهدد الهوية نفسها بفعل الحصر والتصنيم، اللذين يحولان التعاطي معها، في هذا السياق، إلى ضرب من اللاهوت. ويجري تحديد الذكورة والأنوثة داخل حقل التصورات المشار إليها، وفي مجرى فعلها الضروري، على نحو لا يتأدى عنه إلا الإفقار الإنساني للجانبين معاً، وإن كان ذلك يتعين داخل علاقة السيطرة، ويلتقي ببنية التسلط، يقوم بها وينتجها، في حركة تتناوب الأخذ بمواقع السبب والنتيجة على محيط الدائرة.

في علاقة السيطرة هذه، ترجح الذكورة، فتعلو الجانب الأنثوي لتحجبه، وتجذبه لتقصيه، وتطوقه لتعطل ظهوره، إلا من داخل مساحتها الخاصة ووجودها الذاتي. وبهذا، فإن الذكورة تنوب عن الأنوثة، وتتولى تمثيلها، في الوقت الذي تدفع بها إلى الضمور والصمت والغياب، مما يعني أن الأنوثة هنا . وبمقتضى أفعال النيابة والتمثيل . لا تحوز إلا ضرباً من الوجود الناقص، الذي لا قيام له إلا بغيره، فهي لا تستطيع الحضور إلا على مسرح الذكورة، ومن خلال مقولاتها، التي تستعير جوانب من الدين والغيب والأسطورة، تكيفها وتتداخل معها، أو تأخذ منها وتحيل عليها، في حركة مزدوجة تضمن لها مزيداً من الحسم والرسوخ.

لقد سبقت الإشارة إلى أن هذه الممارسة الحدية لا تتقطع عن بنية التسلط والسيطرة، ويعني ذلك أن الآليات التي يفعل الذكوري بها، ومن خلالها، هي نفسها الآليات التي تتوسل بها السلطة الأبوية، وتقوم على أساسها، أو تترسخ بها وتؤسس بلاغتها عليها، وتستنهض من ذلك سياجاً دوغمائياً يكفل حمايتها، ويضمن استمرارها، بقوة الدفع الذي يولده لتجديد دورتها.

مفهوم الهوية

في قانون "الأب":

متابعة لما سبق، وإثباتاً له نجد أن مفهوم الهوية في الخطاب المهيمن، يحضر من حيث هو بمنجاة من متغيرات التاريخ، فهو أحادي وثابت ومصمت، ولا مكان فيه لثغرات الغرق وعقد التمايز والتواءات الاختلاف، لأن الإقرار بوجود هذه الآثار فيه، يعني أنه مقرون بالتاريخ ومنسوج بحركة الفصل والوصل، وبلحظات التحول والانقطاع. ولهذا كان تجميد المفهوم عند لحظة بعينها، أو اعتماداً على تضخيم عناصر محددة منه، يخفي داخله نزوعاً إلى تثبيت مصالح وامتيازات، تنفي من تعريف الهوية، المفصل على قدها كل مامن شأنه أن يعكر صفو استقرارها، وتحذف منه كل ما ينبئ بإمكانية التغيير والنفي والاعتراض.

هكذا تغدو الهوية، بفعل الحصر والإعلاء الأيديولوجيين، شيئاً منجزاً ومتشكلاً من قبل، وتصوراً مغلقاً ومكتملاً، لا سبيل إلى تعديله وتحريك عناصره ومركباته، وليس علينا إلا أن نستظهره ونستعيده في حركة التقدم الزمني، التي تغدو بهذا المعنى، التفاتاً إلى وراء، ورجوعاً إلى

* الذكورة ت... عن الأن... وتتولى تمث... في الوقت ... تدفع بها الضمور والص... والغياب.

ما سبق واقتداء بما كان. وعليه، فإن الهوية هنا، هي ما نتذكره ونتوخى الحفاظ عليه أو القول به، وليست ما نؤديه وننجزه، أو ما نصنعه بأنفسنا وبالعالم(1). ويساوق ذلك ويلازمه أن يغدو المفهوم في نحوه المسكوك، حاكماً على التاريخ، وقيداً على الممارسة، إذ يتعين عليها أن تعود إليه بنتيجة محسومة تفضي إلى مطابقته وإقراره. ولأن واقع الحال في متغيرات التاريخ الاجتماعي لا يقود إلى هذا التخطيط المصطنع، يتبين أن الهوية في مفهومها هذا، تبقى مفترضة، ومتعالية، ومفارقة، ومضفورة بهالة من التقديس، تنفي وجودها إلا من ذهن القائلين بها، والمتعاملين معها، في انفصام، بدرجة أو أخرى، عن الممارسة والسلوك(2).

لاشك أن التحديد الممارس على الهوية في الخطاب السائد . وهو المستند إلى تصور ماض نقي أصيل، يتوجه إليه في مقابل الحاضر والمستقبل، والقائم على أساس التذكر والتوهم والاستعادة، لا على أساس الفعل والإبداع والمشاركة، والمنتسب إلى ذات ظهرانية صافية، في مقابل آخر مدنس أو ملتبس . لاشك أنه هو الذي ينتج العجز، ويطلق الهوام المصاحب له والمتلازم معه في آلية الاستعاضة، وينتهي إلى القول بإيديولوجيا التمركز، عبر الأخذ بمعنى محدد للهوية المفترضة، قوامه الثبات والديمومة والتطابق، ونتيجته تقديس الذات، وتركيب صورة مشوهة للآخر (3). ولما كانت الذات الأبوية، في تصورها لنفسها، كاملة و مطهرة، أو نقية وموحدة، كان الآخر المشوه هو الأنثوي، أما ما يوازيه ويتنزل منزلته. وهذا ما تناوله (جاك دريدا)، وركز مفهومه في مصطلح التمركز حول (الذكر/العقل) (Phallogocentric)، وبين ما ينتهي إليه من إقصاء قطاع بشري واسع، وتجريده من العقل والثقافة، أو نفي إمكانية ظهورهما فيه(4).

تغدو الهوية ... الحصر ... لاء ... يولوجيين، منجزاً ... كلاً من قبل، وراً مغلقاً ... ملاً، لا سبيل تعديله ... يك عناصره ... باته.

هذا التوازي بين الذكر والعقل، حضوراً وغياباً، هو علامة قطع ويقين ينهض عليها الفكر الأبوي، ويعمق بها الهوة الفاصلة بين تقسيماته وثنائياته، بحيث يعلق عوامل التفاعل والتكامل والمشاركة والحوار، ويقيم بنيانه التراتبي على دعامات الإقصاء و الحذف والاستبعاد، إلى غير ذلك من المعاني التي تنصب على الآخر المختلف، وتلخصه، وترده إليها، من حيث هي جوهر كينونته، في مقابل ملازمة الهوية الأبوية لمعاني الحضور والقوة والتفوق...، وهي معان تخص الذات وصورها، أو نظائرها وأشباهها، وتقتصر، فقط، على كل ما يمكن إدراجه في مفهوم "المثيل".

هكذا تلقى علامة القطع الذكورية صبغتها الحاسمة، وتوكيدها النهائي على الخطاب الأبوي، الذي ينهض على أساس منها، ويعيد إنتاجها في بنيته، وعلى امتداد السلاسل العلامية التي تميزه، وتؤسس حضوره الشامل. ومن هنا كانت أدلة هذا الخطاب تتسم بشفافيتها القصوى، التي تجعل العلاقة بين جانبي الدليل، علاقة طبيعية لا تحتمل اللبس، ولا تبقى في ذاتها، على أية فسحة ممكنة لاستيعاب أوجه التعدد وإمكانات التداخل، أو لنمو فاعلية التوتر ونشاط الاختلاف.

ومما لاشك فيه، أن اليقين الذي يتأسس هنا، يفعل هناك، في تأمين استقرار المعاني والأسس والركائز النظرية المطلقة التي ينحفر بها قانون الأب، وفي تفعيل الممارسات القائمة عليها. وهذا اليقين، الذي يكفل المعاني الآمنة ويغذيها، هو الوجه الآخر لرسوخ البنية الاجتماعية، المشيدة على أركان الأدلة (المطّبعة) وأعمدتها الثابتة. ولما كانت هذه البنية محكومة بقانون الأب، وقائمة عليه، كان طبيعياً أن تعمل على إقرار منطقه، الذي يحدد الهوية، لكل من الذكورة والأنوثة، وفق منظوره التراتبي، ويرفع هذا التحديد

إلـى مسـتوى المطلـق، ويتعامـل معـه بمفهـوم الجـواهر النقيـة والماهيـات الثابتـة ويـدأب علـى صيانة ذلك النقاء الحدي المزعوم لطرفي التضاد، بحيث يغدو المساس به تخريباً للأصل، أو اعتداء على الطبيعة الأصلية للوجود، ذلك أن أي تغيير في تلك الحدود الثابتة والتعيينات المطلقة، من شأنه أن يحدث اختلالاً في بنية السيطرة والتسلط.

خطاب الأنوثة:

الانطلاقة والفعل:

مـع بدايـة ظهـور أشـكال سياسـية جديـدة فـي نهاية الستينات ومستهل السبعينات، كانت انطلاقة الحركة النسوية في أوروبا والولايات المتحدة، ولقد اتخذت هذه الحركة من رفض التركيز المفرط على "الاقتصـادي"، فـي كثيـر مـن الفكـر الماركسـي التقليدي، منطلقاً لها. ذلك أنه ـ حسب ما يورد "تيري إيجلتـون"، ـ عاجز عن تفسير الشروط الخاصة بالنساء، والمنتجة للاضطهاد الواقع عليهن. كما أنه عاجز عن الإسهام الفعال في تغيير هذه الشروط. ويضيف إلى ذلك قوله: "فبالرغم من أن اضطهاد النساء هو واقع مادي فعلاً، ومسألة أمومة، وعمل منزلي، وتمييز في العمل، وأجور متباينة، إلا أنـه مـن غير الممكن اختزاله إلى هذه العوامل؛ فهو أيضاً مسألة إيديولوجيـة جنسية، ومسألة الطرائـق التي يصور بها الرجال والنساء أنفسهم، وبعضهم بعضاً، في مجتمع هيمنة رجولية...".(5).

يتبين من كلام "إيجلتون" السابق، أن الحركة النسوية لم تكتفِ برفض أوضاع المجتمع الطبقي وشروطه التي توقع الاضطهاد على النساء، وتوكل إليهن دوراً هامشياً ومنزلة أدنى قياساً إلى الرجال، وإنما تعدت ذلك في توجهها إلى صدع الإيـديولوجيا البطريركيـة، ونسـف مرتكزاتهـا الخطابية؛ أي أنها جعلت من هذا الفكر، القائم علـى توزيـع الأدوار الجنسـية واسـتثمار تراتبهـا القمعـي فـي تأكيـد بنيـة العلاقـات الاجتماعيـة المقررة، هدفاً لها، ولهذا كان عليها أن تتخطى نقد الوقائع المباشرة إلى نقد منطق الفكر الأبوي، وإلى هز يقينياته وخلخلة ثوابته وركائزه القارة في نظام اللغة والتمثيل.

لقد انبثقت حركة النقد النسوي في فرنسا عن أحداث 1968.أي عن حركة الطلاب، التي كانت تمرداً على سلطة الأب السياسي، واحتجاجاً عارمـاً كـاد أن يقـوض مؤسسـات سـلطة النظـام الأبوي. لكن إخفاق الحركة هنا، جعلها تتجه إلى محاولة تقويض البنية المؤسسة للغة، لتنفذ من خلالها، إلى خلخلة كل أشكال التنظيم والاعتقاد السـائدة، ولتحـدث خروقـاً فـي جـدران كـل فكـر نسقي، وتضعه موضع الشبهة والشك والمساءلة. وقد اعتمدت في مسعاها هذا، على أطروحات كل من"دريدا" و"لاكان"، فاستلهمت عمل الأول منهما في "التفكيك" من حيث هو الممارسة التي تعصف بالثنائيات الراسخة، وتعمل معمولها في هدم المبدأ الـذي تقـوم عليـه. وهـو مـا تمثلـه حركـة النقـد النسـوي؛ ورأت فيـه أسـلوباً ناجعـاً يسـتجيب لمـا تتوخاه من هدم منظومة التضاد، وكسر ثنائياتها، لتجاوز هوة الفصل الحاد بين الذات وآخرها، عبر إيقاع التشويش والتخريب في اللغة، التي تحفظ امتلاء الفكر الأبوي، وتصون خطابه القائم على مركزية الكلمة الذكورية.

وإلى جانب ذلك، فقد رأت في عمل الثاني؛ أي "جـاك لاكـان"، مـا يشكل أساسـاً مهمـاً لـدعم الأنوثية، وهو ما يتجلى في إقامته لها على أساس غير بيولوجي(6). ففي مرحلة المرآة السابقة على استخدام الطفل للغة، هنـاك إحسـاس باكتمـال الذات، وتخيلها كياناً كلياً موحداً، وهذه الصـورة التي تقدمها المرآة، تصدق على ما يدعوه "لاكان" بـ"الطور الخيالي"، الذي يسبق المرور الضروري في القناة الأوديبية. ومن هنا كان خيالي "لاكان"

*** التوازي ... الذكر وال... حضوراً وغ... هو علامة ... ويقين ين... عليها ا... الأبوي، وي... بها الهوّة الفا... بين تقسي... وثنائياته.***

*** الحركة النسوية لم تكتفِ برفض أوضاع المجتمع الطبقي وشروطه التي توقع الاضطهاد على النساء، وإنما تعدّت ذلك***

معرفاً بامتلائه وكماله؛ إنه لا ينطوي على أية فروق، ولا وجود فيه لأي من ضروب التقسيم والتمايز والاختلاف. لأن الوعي بتمايز الهويات واختلافها، لا يحدث إلا مع الانتقال من الطور الخيالي إلى ما يسميه "لاكان" بـ"النظام الرمزي"، الذي يتحدد بكونه "بنية الأدوار والعلاقات الاجتماعية والجنسية المتعينة مسبقاً، والتي تشكل العائلة والمجتمع"، (7)، وهو ما يتزامن حدوثه مع بدء اكتساب الطفل للغة وتدرجه فيها، أو مع دخول هذا العالم الرمزي "اللغوي"، الذي ينتظر إنتاج ولادته اجتماعياً، ويكون سابقاً على مجيئة وجاهزاً لاحتوائه. فاللغة تسبق الذات وتشكلها. ولهذا كان "لاكان" ينظر إليها من حيث هي ذلك "الآخر" الذي يحدد ظهور "الذات".

وعلى العموم، فإن هذا التعارض، الذي يقيمه "لاكان" بين الخيالي والرمزي هو ما ستعيد الناقدة الأنوثية "جوليا كريستيفا" استثماره في عملها، وتقوم بتوظيفه داخل هذا السياق الجديد على نحو خاص، بحيث تكون الغاية منه إحداث التخريب والبلبلة والاضطراب في النظام الرمزي، مادام هو الذي يتكلم عبر الذات، ويقسرها على الاستجابة له والدخول فيه؛ أي أنه يتولى إخضاعها، ويحدد لها مكاناً داخل إطاره، ويمنحها دوراً قائماً فيه.

لعل هذه السلسلة من عمليات القسر والإكراه، التي يضطلع بها النظام الرمزي، تلتقي، على نحو ما، بما يقدمه علم الاجتماع التربوي في نظرية "الدور والمركز". ومأتى ذلك أن الأدوار . كما يرى "بارسونز " (Parsons) . هي انعكاس لتأثير قوة غريبة تنال الإنسان؛ هي قوة المجتمع الذي يرغم الفرد على أداء أدوار معينة. ومنها أدوار ليس، فقط، لا تناسبه، بل إنها تنفيه وتدفع به إلى الاغتراب.(8). ومن هذا المنطلق سنجد أن المواجهة الأنثوية تصر على تشبثها بتلك المرحلة السابقة على تمييز الأدوار وتجنيسها، وترفض إعطاء أي تعريف، بالإيجاب، لهوية "الأنوثة"؛ لأن تعريفها، على هذا الوجه، سيكون تثبيتاً لها في منطق الرمزي الذي تخرج عليه، وإلحاقاً لها بدور من أدواره التي تتمرد عليها.

وفق ذلك يمكن الإشارة إلى الأنثوي بخاصية تجاوزه لمحددات المنطق الذكوري، وبتماسه مع الخبرات والدوافع التي تسبق "الرمزي"، وتنتمي إلى ذلك العمق الذي يتقدم لغته، ويفلت من أفعالها واختزالاتها في عمليات التقسيم والضبط والقولبة والتقنين. إنه يتبدى، إذاً، من خلال ارتباطه المشيمي بتلك المناطق الغائرة التي يقصيها "الرمزي"، ويمارس عليها ضروباً من الكبت والتظليل. ومن هنا كانت "كريستيفا" تقرنه "بالهامشي"، وتنسبه إلى ما يوازي خيالي "لا كان"، وكانت "هيلين سيكسو" (HELEN CIXOUS) ترتد به إلى خارج مناطق الهيمنة النظرية وتشير إلى قيامه خارج المطلقات المؤسسة، أو بين ثغراتها المظللة بقانون الأب(9).

في تحليل الخطاب

من أجل مزيد من التبصّر في مكونات الخطاب الذي نحن بصدده، ولتعرف قدر من خصائصه وطرائقه في التوظيف والإنتاج والتدليل، لابد من إعادة تنضيده، نظرياً، في مقابل نقيضه، الذي يستحضره، ويستدعيه، ويشتبك به، ويناهضه. وهذا ما يجري تركيزه، ابتغاء التمييز والفحص، في المحاور الأساسية التالية:

أولاً:

الخطابة والكتابة:

سبق أن أشرنا إلى ما يقوم عليه الفكر الأبوي من تنزيل ماهو ثقافي منزلة الطبيعي، وبناء على ذلك يتم تثبيت النظر إلى اللغة، باعتبارها أداة شفافة، ينحصر فيها الدال بمدلوله الواحد الذي لا يبارحه. ومن هنا كان الخطاب الأبوي، من حيث هو خطاب إيديولوجي، محكوماً بطبيعته المونولوجية(10)، التي تجعل منه خطاباً متسلطاً، يستبعد إمكانات التعدد والحوار، ويحتكر الحقيقة. في سرده، بادعاء المطابقة التامة بين جانبي العملية، فينتهي إلى إنتاج دلالة ثابتة، تنفي المساءلة، وتعطل التفكير. ويتصل ذلك بثقافة تركز على المدلول. ولما كان هذا المدلول راسخاً في قيامه على المبدأ الطبيعي، فقد جرى تأكيده بفعل التداول المبني على التقبل والتسليم والاستعادة والتكرار.

هذا القمع الخطابي، هو ما سعت جوليا كريستيفا إلى مجابهته في مفهومها عن (الإنتاجية)، التي يغدو معها النص مجالاً لعمل ذاتي التولد، يفكك اللغة الطبيعية المرتكزة على التمثيل. وإذا كان المدلول، هناك، سابقاً ومتعيناً من قبل، فإنه، هنا، يتخلق داخل الكتابة وينتج عنها. وهذا التركيز على تحرير الدال وتأكيد انعتاقه من سيطرة المدلول المتجمد، هو ما سبق تأسيسه عند (لاكان) على الانفصال بين الذات والتجربة عبر اللغة، مما يؤكد وجود صدع أساسي بين الدال والمدلول، وبين الحقيقة واللغة (11).

يلاحظ، من جهة أخرى، أن ثقافة الخطابة تشير إلى حضور المتكلم وتؤكده، من حيث هو المصدر الأوحد للمعنى، في حين أن الكتابة تقوم بهدم المعنى الثابت ونقض الهوية الموحدة. فهي . كما يقول: . جوناثان كلر . سلسلة من العلامات المرئية التي تعمل في غياب المتكلم (12). وهذا ما يجعلها تطلق المعنى، وتكفل تعدده وانفتاحه على التأويل. ومن شأن ذلك كله أن يسهم في نقض الأعمدة الثابتة لثقافة الخطابة والسلطة المؤسسة عليها.

ثانياً: اللغة والقوة:

تعد اللغة من أهم الأشكال التي تتبنى فيها القوة وتتركز، بل لعلها المرتكز الأهم، الذي يتاح لها أن تتمدد فيه وتتغرس، ومن هنا كانت السلطة تحرص على إدارة هذه المؤسسة وحمايتها وصيانة سننها. وربما كانت معظم الأشكال الأخرى لممارسة القوة تنبثق في اللغة، وتتحل في نسيجها، وتعمل من داخلها، وهذا ما يمنحها التسويغ اللازم، ويشكل ضامناً لها، لأن رسوخ القوة في بنية اللسان، يهيء لها إمكانية الفعل على نحو أشمل. فهي، بأثر هذا الاستقرار، ترتد إلى كونها حدثاً أولاً. له تمكن الطبيعة والأصل. وتتبدى القوة في اللغة، من خلال ما تفرضه على الجماعة من خضوع لها، وامتثال لقواعدها. وهذا الخضوع هو إقرار وتقبل للسلطة القائمة على اللغة، والثاوية في بنيتها. ولقد بيّن "بيير بورديو" (P.Bourdieu) أن مثل هذه السلطة الرمزية، لا تقوم بعملها إلا إذا اعترف بها من حيث هي أمر طبيعي، ذلك أنها . وفق تعبيره . لا تحكم إلا بمساعدة من تحكمهم(13).

وقياساً على ما تقدم، فإن السيطرة الذكورية على اللغة، جعلت منها أداة لدعم الأوضاع القائمة وإقرارها، وهذا العنف الذكوري المؤسس هنا، و"المطبّع" يتجلى في قوة الإخضاع التي تحوزها اللغة، بحيث لا يجد الأنثوي بدّاً من الرضوخ لها والاستجابة لشروطها وطرائقها، فكان

* ثقافة الخطابة تشير إلى حضور المتكلم وتؤكده، من حيث هو المصدر الأوحد للمعنى،

* المواجهة الأنثوية تصرّ على تشبثها بالمرحلة السابقة على تمييز الأدوار وتجنيسها، وترفض إعطاء أي تعريف، بالإيجاب، بهوية

يتعين عليه، بحكم هذا الإرغام، أن يواجه النظام المهيمن باستخدام لغته نفسها. ومن منطلق هذا الاشتراط، كان على الأنثوي أن يموضع نفسه في تجاويف الخطاب الذكوري، أو في تجاويف اللغة التي يحتلّها ويسيطر عليها، وأن يعمل من هناك، أي من داخلها، ليهدد بنيتها المشيّدة، بما يمكن أن يخلقه فيها من صدوع وفجوات. وبهذا تغدو اللغة حقلاً للمواجهة ومساحة للصراع، تتسرب الأنوثة في فراغاتها، وتضخ محتواها في الممكن من قنواتها، لتطهرها من العنف الأبوي الذي يسكنها، وهذا الفعل الذي يهدف إلى إعادة بناء اللغة والوعي على نحو مغاير، يحمل معه وعداً بالتأنيث.

ثالثاً: الرمزي والسميوطيقي:

لقد ذهبت "جوليا كريستيفا"، في توظيفها لعمل "لاكان"، إلى إقامة السميوطيقي Semiotic مقام "الخيالي"، واستبداله به، في مواجهة "الرمزي"، ويشمل السميوطيقي هنا، الخبرات الخاصة بطور "لاكان"، الخيالي؛ أي قبل دخول الطفل في اللغة وانفصاله عن الأم، لكنه يعين هذه الخبرات والدوافع، بوصفها ضرباً متميزاً من اللغة، وشكلاً آخر لها، سيتولى النظام الرمزي، لاحقاً، احتواءه، وكبت نشاطه، وقطع تدفقه، وسيكون الدخول في "الرمزي"، إيذاناً بتهميش السميوطيقي وإقصائه إلى أغوار النظام اللغوي ومناطقه المعتمة. وعلى هذا الأساس، رأت "كريستيفا"، في تفعيل السميوطيقي سبيلاً إلى تقويض الرمزي، وجعلت من حركية الأول ودفق التدليل فيه، مدخلاً لزعزعة الثبات والتجمد الدلالي في الثاني.

إن تحرير هذا المكبوت السميوطيقي، سيشكل . كما ترى كريستيفا . ضغطاً على النظام الرمزي، يشوش التقابلات التي يقوم بها، ويهدد بنيته بالنقض والتخريب، عبر توسيع المسارب والفجوات، وتنشيط ثغرات التناقض، وأماكن اللبس والقطع والغياب، التي يعمل فيها السميوطيقي داخل اللغة النظامية، من حيث هو آخرها المقموع والمقصى إلى قاعها المجلل بالصمت والظلام. وضخّ محتويات هذا القاع إلى مركز اللغة، من شأنه أن يهدد بنيتها بالاختلال.

وعلى الرغم من ذلك كله، فإن مراهنة "كريستيفا" تبقى محكومة بأفق لا تبارحه، فهي تتوقف عند حد زعزعة البنى الراسخة، وهدم المعاني المؤسسة، وخرق صلابتها، وتشويش صفائها... الخ. ومن هنا أهمية نقد "إيجلتون"، لها، وتحذيره من الفوضوية الممكنة فيها (14). وهو فعل يتسع بدلالته لمساءلة الشكل الذي تتخذه المواجهة الأنثوية. وللكشف عن المدى الذي يفتحه، وعن الحدود والآفاق التي ترتسم فيه.

❐

إحالات:

(1) *. انظر: علي حرب: حديث النهايات، المركز الثقافي العربي . بيروت، الدار البيضاء 2000، ص 25.*

(2) *. انظر: تركي الحمد: الثقافة العربية في عصر العولمة، دار الساقي، لندن 1999م، ص 18.*

(3) *. عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1997، ص 10.*

(4) *. المرجع السابق. ص 325.*

(5) *. نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص 253.*

(6) *. انظر: شيرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص 25.*

(7) . نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 282.

(8) . انظر: علي أسعد وطفة: علم الاجتماع التربوي، مكتبة الفلاح، الكويت 1998، ص 127.

(9) . انظر ذلك في: عاطفة الاختلاف، مرجع سابق: ص27، 28.

(10) . انظر: بيير زيما: النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي. مراجعة: أمينة رشيد، وسيد البحراوي، دار الفكر . القاهرة . باريس 1991، ص 200، 201.

(11) . انظر: ما أورده عبد الله محمد الغذّامي في: الخطيئة والتكفير، ط/الثانية/1991. ص 51.

(12) . المطابقة والاختلاف، مرجع سابق، ص 327.

(13) . انظر: عمر دوغان: النص والسلطة، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991، ص 25.

(14) . نظرية الأدب، ص 319.

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

اللوبي الصهيوني

دراسة...محمد سرحان

الأسلوبية والنص الأدبي

حسين بوحسون

إن النظر في النص الإبداعي، انطلاقاً من منهج، أو أداة إجرائية تتوخى العلمية معياراً وقاعدة في التحليل، يقتضي أولاً، تحديد المعالم الرئيسية التي تعود إلى هذا المنهج والتي تعد ركائزه وأصوله؛ بها يتميز عن غيره من المناهج التي قد تتداخل معه، أو قد تتقاسمه بعض الخطوط العامة بسبب الانتماء المرجعي أو المنبع الفكري الموحد. فهناك مناهج تؤول إلى حقل معرفي موحد، كالمناهج السياقية، مثلاً، الذي يُعَدُّ الجامع بينها عنايتها بـ "الماحول" وبالمؤثر الخارجي عن النص، عوض العناية بالنص من حيث هو نصّ. وهناك مناهج أخرى تنطلق من تصور موحد، لكنها تختلف عن الأولى من حيث إنها تقوم على ما يعرف بالرؤية الداخلية للنص، أو الرؤية النّصية التي يُعنى فيها بالنص في ذاته دون النظر إلى المؤثر الخارجي، أياً كان نوعه أو طبيعته أو أهميته.

**** إن البحث في الأسلوبية، وكيف تتعامل مع النص الأدبي، يستلزم ابتداءً، تحديد مفهوم الأسلوبية بوصفها منهجاً نقدياً.***

ومن ثم كان لا بد من تحديد الإطار المعرفي للبحث وحقله والتعريف بماهيته وبمجاله النظري وأدواته الإجرائية، عسى أن يكون ذلك همزة وصل وتواصل بين البحث ومادته ومتلقيه معاً....

إن البحث في الأسلوبية وكيف تتعامل مع النص الأدبي يستلزم ابتداءً، تحديد مفهوم الأسلوبية بوصفها منهجاً نقدياً، تمكن ومنذ زمن بعيد، في كيفيات ما، أن ينبِّه إلى جمالية اللغة في النص الأدبي ومكوناتها وخصائصها في مستوياتها المختلفة، وذلك بغرض إبراز الكيفية التي استطاعت بها هذه اللغة أو الأسلوب تحديداً، من أداء وظائفها الجمالية والتأثيرية.[1]

يحدد "شار بالي"، وهو مؤسس الأسلوبية، الأسلوبية أو علم الأسلوب على أنه العلم الذي يدرس "العناصر للغة المنظمة، من وجهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري"[2]

ويرى أن مهمتها تكمن في تتبع بصمات الشحن في الخطاب، ولذلك صنَّف الواقع اللغويّ أو الخطاب إلى نوعين؛ منه ما هو حامل ذاته وغير مشحون بشيء، ومنه ما هو حامل للعواطف والانفعالات، وتُعْنى الأسلوبية بالجانب العاطفي في الخطاب فتستقصي الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النَّوعيّ"[3]

فالأسلوبية عند "بالي" تُعنى أساساً، "برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة لا في

(1) -نور الدين السد –الأسلوبية وتحليل الخطاب ج: 1: 8

(2)-م –ت: 13

(3)-م –ت: 31 –عدنان بن ذريل –الأسلوبية والأسلوب: 182

الفرد"[4]؛ فيكون موضوع الأسلوبية، حسب هذا التصور، هو دراسة "القيمة العاطفية للّغة" أو دراسة "وقائع التعبير اللّغوي من ناحية مضامينها الوجدانية"[5]. وإذا كان "بالي" لا يُعنى إلا بالمضمون الوجداني في التعبير أو في الخطاب، فإن "ليورسبتزر" يُعنى بدراسة "الطوابع الأسلوبية التي يتسم بها العمل الأدبي، وقد تعكس شخصية صاحبه"[6]

ولا شك أن ما سبق يميز بين اتجاهين في الأسلوبية، أحدهما يُعنى بالمضامين الوجدانية والعاطفية للتعبير ولا يعير اهتماماً للناحية الجمالية، ويمثله "شارل بالي". وقد عرف هذا الاتجاه باسم "الأسلوبية التعبيرية". وثانيها يُعنى باللغة الأدبية وما تحمله من خصائص تتعلق بالمؤلف ويُسمَّى هذا الاتجاه "بالأسلوبية الفردية".

ويرى "بيار جيرو" في تعريفه للأسلوبية أنها "دراسة للمتغيرات اللّسانية إزاء المعيار القاعدي (...) والقواعد في هذا المنظور هي مجموعة القوانين؛ أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللّغة، والأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام. القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعهُ، أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعلهُ"[7]؛ فالأسلوبية وفق هذا التصور تُعنى بجمال تصرف الكاتب في الظاهرة اللغوية إبداعاً واستعمالاً؛ ولذلك يُعَّرفُ الأسلوب، من هذا المنظور، على أنه "مجال التصرف"[8]

ويعرِّف "جاكبسون" الأسلوبية بأنها "بحثٌ عما يتميزُ به الكلام من بقية مستويات الخطاب أولاً، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"[9] فتكون الأسلوبية، ومجالُ بحثها إنما هو المستوى الفني للخطاب الذي يميزه عن غيره من أصناف الخطابات، والذي يعد فاصلاً بينه وبين فنون أخرى قد تشترك مع الأدب في مادة التعبير، ولكنها تختلف عنه في الوسيلة والشكل التعبيري.

أما عبد السلام المسدي فيرى أن الأسلوبية إنما "تعنى بدراسة الخصائص اللّغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثر فنيّ"[10] ؛ إنها تبحث في الخصائص اللّغوية ذات الوظائف الجمالية في الخطاب الأدبي، وفي السِّرِّ الذي "يجعل الخطاب الفني مزدوج الوظيفة و الغاية، يؤدي ما يؤديه الكلام عادة؟ وهو إبلاغ الرسالة الدلالية، ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيراً ضاغطاً، به ينفعل للرسالة المبلغة إنفعالاً ما"[11]

إن الأسلوبية، وفي ضوء المقولات السابقة، تتحدد بوصفها علماً يتناول الظاهرة الأدبية بالبحث في مكوناتها اللغوية وخصائصها النوعية وفي شروطها التي تمكنها من إنجاز وظيفتها المزدوجة، إبلاغاً وتأثيراً.

** تتحدد الأسلوبية بوصفها علماً يتناول الظاهرة الأدبية بالبحث في مكوناتها اللغوية، وخصائصها النوعية، وفي شروطها التي تمكنها من إنجاز وظيفتها المزدوجة، إبلاغاً وتأثيراً.*

مجالات البحث الأسلوبي وآلياته الإجرائية:

تسعى الأسلوبية إلى "دراسة اختيارات الكاتب، التي تحقق للنّص أمرين، هما المتعة

[4]-إبراهيم عبد الله أحمد الجواد –الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: 25/ 26

[5]-م –ن: 27

[6]-م –ن: 30

[7]-بيير جيرو –الأسلوبية (منذر عياشي): 13

[8]-منذر عياشي –مقالات في الأسلوبية: 37

[9]-نور الدين السد –الأسلوبية، تحليل الخطاب.. ج: 1: 13

[10]-عبد السلام المسدي –المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين: 155/ 156

[11]-عبد السلام المسدي –الأسلوبية والأسلوب: 36

والقيمة الجمالية"[12]؛ فهي تغنى بالنص وتجعله محور اهتمامها، خلافاً للمناهج النقدية التي تتخذه وسيلة إلى غاية خارجية قد تتعلق بالظروف التاريخية أو المعطيات النفسية والاجتماعية، أو سواها مما قد يتصل بالمؤثر لا بالأثر في ذاته؛ ولذا يرى أحد الباحثين أن النقد الأسلوبي هو نقدٌ "جديرُ بصفته العلمية؛ لأنّه يركِّز على دراسة (النص في ذاته؛ ذلك من خلال التركيز على مكونات النّص الأسلوبية، وتحديد علاقتها فيما بينها، وتحديد وظائفها الأسلوبية والجمالية"[13]

وهكذا يتبيّن أن مجال البحث الأسلوبي إنّما يقتصر على النّص ومكوّناته الداخلية ولا يتعداه إلى ما هو خارجي من العوامل المؤثرة، ولكنه لا يكتفي بملاحظة العلاقات القائمة بين الرموز اللسانية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى العلاقة القائمة بين التفكير والتعبير؛ بحيث لا ينسى الكشف عن هذه العلاقة إلاّ بالنظر في الفكرة وفي التعبير معاً.[14] وبهذا فإن الدرس الأسلوبي يتنقل من مستوى التوصيف إلى مستوى الكشف عن أدبية النص ودلالاته الكامنة في أسلوبه.

فالأسلوبية، بذلك، هي دراسة للنص الأدبي في جوانبه الأسلوبية، انطلاقاً من "تحديد الوسائل التعبيرية المختلفة المكوّنة له؛ مثل المفردات والصور والأوضاع النحوية و الإيقاعية، ليصل الدارس إلى بواعثها النفسية وآثارها الجمالية"[15] فلا يعدو البحث الأسلوبي أن يكون تناولاً فنياً للظاهرة اللغوية وتقصياً للكثافة الشعورية أو العاطفية التي يشحن بها الناص خطابه الأدبي في استعماله النوعي؛ هذا ما يقرره عبد السلام المسدي حين يقول "إن مهمة الأسلوبية هي أن تتبع الشحن في الخطاب عامة، أو ما يسميه اللغويون بالتشويه الذي يصيب الكلام، والذي يحاول المتكلم أن يصيب به سامعه في ضربٍ من العدوى"[16]

ينطلق البحث الأسلوبي في مقاربته النص الأدبي من المقولات التالية: الاختيار –التركيب –الانزياح.

ينطلق البحث الأسلوبي في مقاربته النص الأدبي من المقولات التالية: - الاختيار –التركيب –الانزياح.

الاختيار:

ارتبط "الاختيار" بمفهوم الأسلوب، واعتبر حداً فاصلاً بين "الجمالي" و "غير الجمالي"؛ فالكلام لا يمكن أن يكتسب صفة (الأسلوبية) إلا إذا تحققت فيه جملة من "الظواهر أو المسالك التعبيرية التي يؤثرها الشاعر أو الأديب دون بدائلها (التي يمكن أن تسد مسدها) لأنها في نظره، دون تلك البدائل، أو أكثر ملاءمة لتصوير شعوره وأداء معانيه"[17] ومن ثم كان الأسلوب ذاته اختياراً، أي "اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه "أو هو" انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معيّن"[18]؛ فالاختيار الذي نقصده، هنا، هو الاختيار الأسلوبي وهو "ما يعرف بالاختيار النحويّ بالمعنى الشامل الذي يراعي النواحي الصوتية والصرفية والدلالية والتنظيمية.

ويكون هذا الاختيار حين يفضل المنشئ كلمة أو عبارة أو تركيباً يراه أصدق وأسلم في

[12]- إبراهيم خليل –الأسلوبية ونظرية النص: 131

[13]- سعد مصلوح –الأسلوبية: 13

[14]- عبد السلام المسدي –النقد والحداثة: 44

[15]- صلاح فضل –علم الأسلوب: 165

[16]- النقد والحداثة:

[17]- حسن طبل –أسلوب الإلتفات في البلاغة القرآن: 34

[18]- م –ن: 34 –إبراهيم عبد الله أحمد جواد –الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث 40 /41

توصيل ما يريده"[19].

إن الاختيار يجعل من الأسلوب عملاً واعياً وقصدياً، فكل علامة لغوية من لفظ أو تركيب أو عبارة أو غيرها مما هو ضمن الخطاب تقوم بوظيفتها التي حددها لها المبدع؛ الأمر الذي ينفي عن الأسلوب العفوية أو الإلهام التي تتذرع بها بعض التيارات الأدبية والنقدية.[20]

وللاختيار صورٌ متعددة، منها ما يتم على مستوى اللفظ أو المعجم (تفضيل لفظة ما على غيرها من البدائل)، ومنها ما يتم على مستوى التركيب (النحو)؛ بحيث يفضل نمط ما من التركيب على غيره يعادله في أداء أصل المعنى.[21] ويجد هذا الفهم للاختيار في نظرية تشومسكي حول "البنية السطحية والمبنية العميقة" مستنداً، إذ يتحدد الأسلوب عند هؤلاء "بوصفه اختياراً أو استثماراً وتوظيفاً للطاقات الكامنة في اللّغة، إذ إنه يمكن تحديد هذه الطاقات وكشف أبعادها عن طريق، "قواعد التحويل"، وبذلك "تكون السمة الأسلوبية" هي الصورة المنتقاة من بين التحويلات (الاختيارية) المتعادلة معها دلالياً والتي تعد، من هذه الزاوية، بدائل لها"[22]

ومن صور الاختيار وأصنافه ما ينشأ من التعبيرات المجازية، فالاختيار في هذا النوع يتجاوز اللفظ المفرد إلى التركيب باعتباره صياغة للكلمة "وفق نظام لتؤدي الصورة الأدبية وظيفتها التأثيرية والإبلاغية والجمالية"[23]

فلا مناص لدارس الأسلوبية من تقصي مظاهر الاختيار وملامحه في النص الإبداعي، وصولاً إلى الوظيفة التأثيرية والإبلاغية والجمالية فيه.

[19]-نور الدين السد –الأسلوبية وتحليل الخطاب: ج: 1: 157

[20]-م –ن: 58

[21]-حسن طبل –بلاغة الإلتقاء في القرآن الكريم: 35

[22]-م –ن: 35/ 36

[23]-شكري عياد – اللغة والإبداع: 126

التركيب:

تجمع الدراسات في مجال الحقل الأسلوبي على قيمة "التركيب" الأسلوبية، باعتباره طرفاً فاعلاً في عملية الخلق الأدبي؛ إذ به تكتمل صورة التعبير اللغوي ويخرج من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل، والتركيب هو مظهر الأدبية؛ "ذلك أن الجمال في النص الأدبي، إنما يعود إلى العناصر البنائية متضافرة ومتفاعلة لا إلى عنصر بعينه منها"[24].

إن التركيب هو الذي يقوم بعملية نظم الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي متوسلاً في ذلك بعمليتي الحضور والغياب؛ أي أن الكلمات في الخطاب تتركب من "مستويين، حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقياً على امتداد خطي ويكون لتجاوزها تأثير دلاليٍّ وصوتيّ وتركيبيّ وهو ما يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضاً تتوزع غيابياً في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلاليّ، فتدخل، إذن، في علاقة جدلية أو استبدالية، فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية، ومجموع علائق بعضها ببعض"[25]. وهذا التصور لعملية الخلق الأدبي لا يخرج عن نطاق الإتجاه الذي يتزعمه (جاكبسون) الذي يعتبر الحدث الأسلوبي "تركيب عمليتين متواليتين وهما اختيار المادة التعبيرية من الرصيد اللغويّ، ثم تركيب هذه المادة اللغوية بما يقتضيه بعض قواعد النحو وبما تسمح به سبل التصرف في

[24]-حسين بوحسون –أدبية الخطاب النثري عند البشير الإبراهيمي: 57 (مخطوط)

[25]-عبد السلام المسدي –الأسلوبية والأسلوب: 57

**** لا بد لدارس الأسلوبية من تقصي مظاهر الاختيار وملامحه في النص الإبداعي، وصولاً إلى الوظيفة التأثيرية والإبلاغية والجمالية فيه.***

الاستعمال"[26]

وهكذا فإن الأسلوب، عند (جاكبسون) هو توافق هاتين العمليتين؛ أو هو تطابق لجدول الاختيار على جدول التأليف.

لا يقتصر الدرس الأسلوبي على توصيف بنية التركيب في الخطاب الأدبي؛ بل يكتنه أبعادها الدلالية متقصياً مختلف أنماطها، وما يتفرع عنها من استعمالات أو أشكال تعبيرية كالتقديم والتأخير، والحذف والذكر، والتعريف والتنكير، إذ إن كل شكل من هذه الأشكال اللغوية يُعدّ خاصية أسلوبية تختلف من حيث التركيب عن النموذج وكذلك من حيث الدلالة الأمر الذي يحمل على القول إن كل تغيير. طفيفاً كان أو كبيراً، إنما يخفي وراءه غاية أو قصداً، والمؤكد هنا أن "ذلك يعطي صورة تركيبية مختلفة ويترتب عن ذلك معانٍ مختلفة، لأن طريقة التركيب اللغوي للخطاب الأدبي هي التي تمنحه كيانه وتحدد خصوصيته، ولذلك كان ميشال ريفاتير" يركّز على الخطاب في ذاته ويعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس اجتماعية أو ذاتية، فالخطاب الأدبي هو تركيب جمالي للوحدات اللغوية تركيباً يتوخى في سياقة الأسلوبية معاني النحو، ومن هنا يكتسب وظيفة الأدبية التي هي سرٌ من أسرار خصائصه التركيبية البنيوية والوظيفية"[27]

نخلص من هذا كله أن التركيب في الخطاب الأدبي له خصوصيته، حيث تستخدم العلامة اللغوية استخداماً خاصاً، عن وعي وقصدية ولغرض إنتاج الدلالة الأدبية.[28]

**** إن التركيب في الخطاب الأدبي له خصوصية، حيث تستخدم العلامة اللغوية استخداماً خاصاً، عن وعي وقصد به، ولغرض إنتاج الدلائل الأدبية.***

[26]-إبراهيم عبد الله –الإتجاهات الأسلوبية: 43

[27]-نور الدين السد –الأسلوبية وتحليل الخطاب: ج1 172

[28]-إبراهيم خليل –الأسلوبية ونظرية النص: 134

الانزياح:

يعدّ الإنزياح مؤشراً نصياً على أدبية النص وشعريته؛ ذلك أن الخروج عن النسيج اللغوي العادي في أي مستوى من مستوياته، الصوتي، التركيبي، الأسلوبي، البلاغي يمثل في حد ذاته حدثاً أسلوبياً.[29]

يرتبط "الإنزياح" بالنص "الرسالة"، ومن هنا عُرِّف الأسلوب على أنه "إنزياح" أو أنه "انحراف عن قاعدة ما "أو أنه لحن مبرر "أو أنه" انحراف عن نموذج آخر من قول ينظر إليه على أنه نمط "معياري" أو هو "مجموع المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة"[30] ويُعنى "بالإنزياح" انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدثٌ لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته "[31] أو أنه "انحراف عن النمط المعياري، أي مخالفة للطريقة العادية أو المتوقعة في التعبير"[32].

ويرى أحد الباحثين أن مجال الإنزياح، ويسميه "العدول" هو علم المعاني، فيقول: "أما أبواب المعاني فيمتنع فيها إجراء الكلام على الأصل، وهي أبواب تقوم أساساً على العدول في اللغة عن مستوى استخدامها"[33].

ويتخذ "الإنزياح" أشكالاً وصوراً. كأن يكون "خرقاً للقواعد" أو "لجوءاً إلى ما ندر من الصيغ" وقد يكون "الانحراف بتكرار الملحظ الأسلوبي على غير المألوف كالإسراف في استخدام الصفات"[34].

[29]-منذر عياشي –مقالات في الأسلوبية: 79

[30]-حسن طبل –أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية: 40

[31]-نور الدين السد –الأسلوبية وتحليل الخطاب: ج1 179

[32]-إبراهيم عبد الله –الإتجاهات الأسلوبية: 112

[33]-محمد عبد المطلب –البلاغة والأسلوبية: 200

[34]-عبد السلام المسدي –الأسلوبية والنقد الأدبي: 77

وإن كان البحث الأسلوبي قد توصل إلى حدٍّ "الإنزياح" وتعريفه فإن الإشكال يبقى قائماً في المعيار الذي يعتمد في الكشف عن الإنزياح أو الانحراف في النص الأدبي؛ إذ تباينت الآراء في هذا الشأن، فيرى البعض أن المعيار يكمن في اللغة بالمفهوم السُّويسري، التي هي "النظام التجريدي الماثل في أذهان أبناء الجماعة اللغوية؛ فالأسلوب المنتمي إلى (الكلام) بطبيعة الحال هو، بحسب هذا الرأي. عدوانٌ مستمرٌ على ذلك النظام وانتهاك مطرد لسننه وأعرفه"[35]، ويرى البعض الآخر أن المعيار أو القاعدة التي ينحرف عنها الأسلوب هو "المستوى النمطي الشائع من استعمال الكلام؛ فهذا المستوى لحيادته؛ أي لخلوّه، بسبب ما هو عليه من شيوع، من أي شيات أسلوبية، هو المعيار الذي يتحدد بالقياس إليه أيّ انحراف جديد"[36].

وهناك رأي ثالث يجعل المعيار كامناً في "الكفاءة" أو "القدرة" اللغوية، وهي النموذج المثالي للغة، وهذا النموذج، حسب تشوسكي وأتباعه، هو الذي يُمَكّنُ أبناء اللغة "أن يميزوا، على مستوى سطح اللغة بين ثلاثة أنماط من التراكيب: تراكيب صحيحة تؤدي المعنى وأخرى فاسدة لخلوها منه وثالثة لا تنتمي إلى أيّهما؛ إذ هي من جهة لا تتسم بالصحة الكاملة؛ لأن بنيتها التركيبية تختلف أو "تنحرف" بدرجات متفاوتة عن الصورة المثلى للكفاءة اللغوية، وهي لذا وذاك تسمى الجمل غير نحوية أو الجمل المقاربة"[37]؛ وحسب هؤلاء أن الإستعمال يكرس اللغة في ثلاث مستويات من الممارسة، وهي المستوى النحوي اللانحوي والمستوى المرفوض ويُعْنَوَنَ بالمستوى اللانحوي، باعتباره ظاهرة أسلوبية، وهو الذي يمثل الانحراف عن النموذج المثالي للكفاءة اللغوية، الذي يعد معياراً يقاس به مدى انحراف الجمل المقاربة أو المستوى اللانحوي.[38]

والبعض يرى أن المعيار في الانحراف لا يكمن في البنية السطحية وحدها؛ بل يشمل كذلك البنية العميقة، في حين هناك من يجعل المعيار مقتصراً على الاستعمال اللغوي مستبعداً أي علاقة للإنحراف بالبنية العميقة التي هي مجرد فرض ذهني لا علاقة لها بالاستعمال والاستخدام الفعلي للغة؛ فالاستعمال الذي هو الذي يحدد الانحراف.[39]

ومن الآراء من يجعل الانحراف ظاهرة نصِّية داخلية وليست أمراً خارجياً؛ فالانحراف يكون ماثلاً في البنية اللغوية في النص ذاته وذلك "حين تنفصل بعض الوحدات اللغوية في هذا النص عن النمط الذي يسود بقية الوحدات فيه؛ إذ إن الانفصال حينئذٍ يعد انحراف "داخلياً"؛ قاعدته هذا النمط السائد"[40] وإذا كانت الاتجاهات السابقة قد ركز بعضها في تحديد قاعدة الانحراف على العوامل الخارجية (اللغة المعيارية، اللغة الواقعية، الكفاءة...) وبعضها الآخر على عوامل نصية داخلية، فإن "ميشال رفاتير" يعتمد في تحديد الانحراف بوصفه ظاهرة "أسلوبية" على المتلقي باعتبار أنه معيار من المعايير الأسلوبية؛ فالظواهر الأسلوبية، حسب ريفاتير تتحدد" لا عن طريق تمثل بنائها اللغوي الخاص (القائم على الانحراف" بل بتأمل ما يولده هذا البناء من استجابات أو إثارات لدى المتلقي".[41]

بالإضافة إلى معيار "المتلقي" هناك "السياق"

*** إذا كان البحث الأسلوبي قد توصّل إلى حدّ "الإنزياح" وتعريفه، فإن الإشكال يبقى قائماً في المعيار الذي يعتمد في الكشف عن الإنزياح أو الانحراف في النص الأدبي.***

(35)- حسن طبل –أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية: 40
(36)- م. ن: 41
(37)- م. ن: 41
(38)- م.ن: 41 ينظر جواد أحمد الاتجاهات الأسلوبية: 116
(39)- شكري عياد –اتجاهات البحث الأسلوبي: 116 /117
ينظر شكري عيا اللغة والإبداع: 83
(40)- جواد أحمد –الاتجاهات الأسلوبية: 41
(41)- حسن طبل أسلوب الإلتفات في البلاغة القرآنية: 47

الذي يرى فيه الباحث "القاعدة الداخلية" التي ينحرف عنها الأسلوب؛ إذ تتحدد الظاهرة الأسلوبية، عنده، بكونها خروجاً أو تحولاً عن النمط السائد في السياق، ويرى أنه يمكن تحديد الظاهرة الأسلوبية في نص ما، بموضوعية، عن طريق رصد نقاط التحول في مسار السياق فيه.(42)

وهكذا فإن الأسلوبية، وأن اعتبرت منهجاً نقدياً كغيرها من المناهج النقدية؛ فهي تحاول جاهدة أن تكتنه الظاهرة اللغوية والأدبية بالاحتكام إلى البعد اللغوي بحيث لا تستنكف عن استلهام النظرية الألسنية في إضاءة النّص وفحص مستوياته المتعددة بغية الوقوف على الطوابع الأسلوبية التي تميز هذا الخطاب أو ذاك من الخطابات المتماثلة أو المغايرة والتي تخصه بملح متميز يحقق له أدبيته وينحو به منحى شعرياً؛ لا تكون فيه اللغة مجرد قناة توصيل وإبلاغ؛ وإنما تكون مفعمة بالكثافة الشعورية مما يعكس شخصية المبدع.

*** إن الأسلوبية وإن اعتبرت منهجاً نقدياً كغيرها من المناهج النقدية، تحاول جاهدةً أن تكتنه الظاهرة اللغوية والأدبية بالاحتكام إلى البعد اللغوي.***

وإذا كان الأسلوب في نظر الأسلوبيين أوثق صلة بما هو "ذاتي" أو "شخصي" بل بما هو "عاطفي وانفعالي" فإن الإجراء النقدي يقوم أساساً، على الآلية العلمية والموضوعية والتي تنبع من الخطاب ذاته بغية الكشف عن ما تنطوي عليه اللغة من طاقات شحن عاطفي وقدرة على التأثير وخلق الاستجابة العاطفية والجمالية في المتلقي.

ومن ثم فإن مهمة الباحث الأسلوبي ليست بالمهمة اليسيرة على اعتبار أن المادة التي يتعامل معها، وهي الخطاب الأدبي، مادة مزدوجة الوظيفة والغاية؛ فوظيفتها لا تقف عند حدود تبليغ الرسالة الإخبارية أو ما يسمى بالوظيفة المرجعية؛ بل تتجاوز ذلك إلى إمكانية إحداث التأثير العاطفي والشعوري، بل والجمالي في المتلقي.

فالباحث الأسلوبي وإن كان يحتكم إلى العنصر الموضوعي في الخطاب الأدبي، وأعني به البعد اللغوي بمكوناته الأسلوبية، والصوتية والتركيبية وغيرها؛ وهو عنصر يمكن إخضاعه لمقتضيات البحث العلمي المتمثلة في النظرية اللغوية والألسنية، فإنه، مع ذلك، قد لا يجد السبيل ممهداً في تمييز ما هو "ذاتي" وفي الكشف عن البواعث النفسية فضلاً عن تحديد ما هو "جمالي" أو "شعري"...

جامعة بشار –الجزائر

(42)–م. ن: 49 وإبراهيم جواد الاتجاهات الأسلوبية: 118

من المقابر إلى ميدان التحرير

دراسة في روايات يوسف القعيد

بول ستاركي
ترجمة: ثائر ديب

وُلِدَ يوسف القعيد(1) في عام 1944، لأسرة فلاحية من منطقة الدلتا المصرية، وعلى وجه التحديد من قرية الضهرية التابعة لمحافظة البحيرة. وهو روائي وكاتب قصة قصيرة ينتمي إلى جيلٍ من الكُتّاب المصريين يُدعى في بعض الأحيان "جيل الستينيات"، ويضمّ إلى جانب القعيد أسماء أخرى مثل جمال الغيطاني، وصنع الله إبراهيم، ويحيى الطاهر عبد الله(2). و من اللافت بعض الشيء، أن القعيد كان قد تلقّى كامل تعليمه في مصر، وقلّما سافر خارجها. ولقد عَمِلَ القعيد مدرّساً، وخدم في القوات المسلحة المصرية خلال حربي 1967 و1973، فضلاً عن نشاطاته الأدبية والصحفية. والحال أنَّ خلفية القعيد الفلاحية، وما انخرط فيه من نشاطات متعددة، ينعكس جميعاً في هذه أو تلك من رواياته وقصصه القصيرة التي تُرجِمَ عددٌ منها إلى اللغات الغربية.(3).

****** خلفية القعيد الفلاحية، وما انخرط فيه من نشاطات متعددة، ينعكس جميعاً في هذه أو تلك من رواياته وقصصه القصيرة.***

تدور أحداث رواية القعيد الأولى المنشورة في عام 1969، وعنوانها الحِداد، في الدلتا، وتحديداً في مركز إيتاي البارود، وهي البقعة الريفية التي ترعرع فيها القعيد. أمَّا التيمة الأساسية لهذه الرواية فهي تيمة "الثأر"، والصراع بين مقتضيات العدالة الرسمية، وأنماط العقاب العائلي السائد في الريف المصري. ففي بداية الرواية نجد رجلاً يُقْتَلْ على يد شخص أو أشخاص مجهولين؛ ومع تقدّم الرواية نتعرّف على أفرادٍ آخرين من أسرة القتيل، وعلى العديد من العلاقات والضغائن القروية، كما نتتبّع ما يجري من محاولات لحلّ لغز الجريمة عبر التحقيق الرسمي الذي يتكشّف عن كونه عقيماً تماماً. وهذه التيمة هي تيمة شائعة لدى الروائيين وكُتّاب القصة القصيرة المصريين. وهي تذكّرنا بأعمالٍ كثيرة مشهورة، مثل مسرحية توفيق الحكيم أغنيات الموت(4)، أو روايته يوميات نائب في الأرياف. والحقّ أنَّ الحداد تذكّرنا في بعض أجزائها بعمل الحكيم يوميات نائب في الأرياف إلى درجةٍ تغري المرء بأن يحسب أن القعيد قد صاغ عمله على غرار عمل الحكيم، جزئياً على الأقلّ. بيد أن ضروب التشابه هذه تخفي ضروباً عميقة من الاختلاف هي بمثابة نُذُرٍ وبشائر لتيماتٍ وانشغالاتٍ ستتضح في كثيرٍ من أعمال القعيد

اللاحقة.

ليست يوميات نائب في الأرياف بالسيرة الذاتية، إلا أنها تُسْرَدُ بصورة يوميات يسجّلها النائب، الذي يمكن لنا أن نقيم نوعاً من المساواة بينه وبين الحكيم نفسه. والمنظور الذي يُقَدِّم للقارئ على هذا النحو عن الريف المصري، هو منظور مثَّقف متعلّم، تفصله عن أولئك الذين يتحدث عنهم تباينات عميقة في التنشئة والمزاج. أما مقاربة القعيد فهي مقاربة مختلفة تماماً. ذلك أنَّ الفعل في الحِداد يُرصد من قبل المساهمين فيه، أي من قِبَل الفلاحين أنفسهم. ففي البداية يتمّ ذلك من خلال عيشة، ابنة الرجل القتيل، أما في الفصول اللاحقة، فمن خلال حسن، وحامد، شقيق عيشة، والأثر الذي يترتّب على ذلك هو إقحام القارئ مباشرة في جوّ القرية المصرية، ووضعه . قدر الإمكان . داخل شخصيات الرواية، حيث يُتَاح له أن يرصد الأحداث الموصوفة بعين فلاح مصري. ومن الأمور المهمّة في هذا السياق ذلك الخليط اللافت من العامية المصرية، والفصحى اللتين كتب بهما هذا العمل، حيث يتخلل هذا الخليطُ المقاطعَ السرديةَ فضلاً عن الحوار. أما جوّ الرواية العام فهو جوٌّ من الحزن واليأس والإحباط، حيث تقع عيشة، ابنة القتيل، فريسة رغبة حارقة في الانتقام، وحيث يظهر هذا التعطش للانتقام مثل اللازمة المتكررة في الرواية، وتغدو الشخصيات شيئاً فشيئاً حبيسةَ دوامةٍ من العنفِ لا أمل في الخلاص منها.

لقد سبق لصبري حافظ(5). أن أشار إلى أن مزاج الإحباط والعجز الذي نجده في الحداد هو بمثابة الصفة المميزة للرواية المصرية في هذه الفترة.

وأضيفُ إلى ذلك أنَّ تعبير القعيد عن هذا المزاج بعيدٌ عن الكمال من الناحية الفنية. فما أراه هو أنَّ ما ينغمس فيه الكاتب من تغييرٍ متواصلٍ للمنظور، لا يفيد في بعض الأحيان إلاَّ في زرع الخلط والتشويش. ولعلَّ العمل ينمُّ، بهذا الصدد، على غرارة كاتبه، إلا أنَّ محاولة القعيد تصويرَ فعلٍ ما بعيون شخصياتٍ متعددةٍ في الوقت ذاته، على الرغم من أنها ليست جديدة في الرواية العربية(6)، هي بمثابة ملمح متكرر في كتابته، لدرجة أن بمقدورنا أن نعدّها واحدةً من السمات التي تميز كتابته دون أن نجافي الصواب.

في روايته الثانية، أخبار عزبة المنيسي، المنشورة في عام 1971، يواصل القعيد تصوير الريف المصري، كما هو الحال في الحداد. فالتيمات والأمزجة مشابهةٌ، في معظمها، لما سبق أن وجدناه في الرواية الأولى. بل إننا نجد إشارة صريحة تربط العملين معاً، حيث يقال عن الحاج المنيسي إنه عندما قتل الحاج منصور أبو الليل، في قرية الضهرية، حزن عليه حزناً عظيماً"(7). غير أنَّ بمقدورنا أن نلمح أيضاً في أخبار عزبة المنيسي المراحل الأولى من تطور السمات التقنية التي تميّز القعيد، والتي سوف ترتقي في ثلاثيته الطموحة والتجريبية شكاوي المصري الفصيح. وأخبار عزبة المنيسي تتركّز، مثل الحداد، على جريمة قتل، وعلى التحقيق الذي يعقب ذلك.

والضحية هنا هي فتاة شابة، اسمها صابرين، كانت قد اغْتُصِبَتْ من قِبل ابن سيدها وحملت منه، ويتمّ الترتيب لعملية إجهاض، لكن شقيق الفتاة، الزناتي، لا يقدر أن يطيق العار الذي جلبته فعلة صابرين على العائلة، فيقتلها بتجريعها سُمّ الفئران، زاعماً أنه دواء.

تُسْرَدُ أحداث هذه الرواية، شأن أحداث سابقتها، من وجهة نظر أولئك المنخرطين فيها. غير أن فصول هذه الرواية الثانية، وبخلاف الحِداد، لا تأتي في ترتيبٍ زمنيٍ متعاقب. فبعد الافتتاحية التي يبسط فيها الكاتب (أو "السارد

أشار صبري حافظ إلى أن مزاج الإحباط والعجز الذي نجده في "الحداد" هو بمثابة الصفة المميزة للرواية المصرية في هذه الفترة.

الأكبر"، كما تدعوه ماري تريز عبد المسيح(8)). المشهد ويقدّم الشخصيات، نجد أن الفعل الأساسي في الرواية يبدأ في يوم الثلاثاء 23/من مايو/1967، مع بداية التحقيق الرسمي في مقتل صابرين؛ ليعود بنا الكاتب بعد ذلك إلى الوراء ستة أشهر كاملة، إلى يوم الثلاثاء 13/من سبتمبر/1966، وهو اليوم الذي استسلمت فيه صابرين لإغراءات صفوت؛ ليتلو ذلك عودة في الزمن إلى يوم الاثنين 23 من سبتمبر 1962، وهو يوم خطوبة صابرين وأبي الغيط؛ وذلك قبل أن نتحرك قُدُماً من جديد إلى يوم الخميس في 13 من أبريل 1967، وهو يوم مقتل صابرين. ثم يصل العمل إلى خاتمته في الفصل الأخير، حيث يحاول الكاتب أن "يوجز" ماكان للأحداث الموصوفة من أثرٍ على القرية، مستعرضاً جميع الشخصيات على نحوٍ يمثّل صورة مرآتية للمشهد الافتتاحي.

غير أنَّ التعقيدات التي تكتنف عملية السرد لا تنتهي هنا. ذلك أنَّ القعيد يستخدم تقنية "الخطف خلفاً"، داخل كلِّ فصل من الفصول، بحيث تتشابك أحداث الراهن وذكريات الماضي وتتداخل بعضها مع البعض الآخر. بل إنَّ نصّ القعيد السردي هذا موشًّى بوثائق من مختلف الأنواع. وعلى سبيل المثال، فإنَّ الفصل المُعَنْوَن بـ"التحقيق" يُفْتَتَحُ بوثيقةٍ رسميةٍ مرتبطة بالتحقيق في مقتل صابرين، وهذه تقنية أخرى من التقنيات التي تميّز أعمال القعيد(9).

وليس مصادفةً، بالطبع، أنَّ تاريخ مقتل صابرين القصصي وما يعقبه من تحقيق (إبريل/مايو 1967)، يسبق بشهر أو شهرين حرب يونيه 1967 التي دفعت المثقفين المصريين والعرب إلى إخضاع الذات لتحليل معمَّق وكثيف. بل إنَّ ذِكْرَ هذه الحرب يَرِدُ فعلاً في الفصل الذي يشكّل خاتمة الرواية، وإنْ يكن ذلك على نحوٍ مختصر. فللحظة عابرة، نجد أنَّ شؤون العالم الخارجي تمسَّ عالم القرية المصرية المغلق، حيث يعلم عبد الستار وصفوت من الراديو والجريدة عن حجم خسائر الجيش المصري في سيناء، وتراجع هذا الجيش عبر قناة السويس؛ وهذا ما يؤجّج إحساس صفوت بالمرارة(10)، ذلك الإحساس الذي كانت قد أضرمته في الأصل إخفاقاته الأكاديمية في الاسكندرية وعلاقته مع صابرين.

أما عمل القعيد النثري التالي، أيام الجفاف، فهو موصوف، بخلاف العملين السابقين، بأنَّه "قصّة طويلة"، وليس "رواية". وهذا العمل أقل أهمية من سابقيه، سواء من حيث تيماته أم من حيث تقنيته. فهو مكتوب بصيغة المتكلّم المفرد، ومن الممكن أن نفترض أنه ينطوي على محتوىً سِيَرِيٍّ ذاتيّ كبير، مما يتعلق بحياة القعيد نفسه. وهو يصف كيف يسعى الشاب خلف الله وراء تعيينه في وظيفة معلّم مدرسة في قريةٍ من قرى الدلتا، وتعرّفه على كثيرٍ من الوجهاء المحليين، وانتهاءه إلى السأم والوحدة واليأس. والسارد في هذا العمل، أي خلف الله، هو شخص خجول، يعاني نوعاً من الضعف النفساني.

فعلى الرغم من أنَّه لا ينِي يقرّر أن يبدأ بداية جديدة، إلا أنه يظلّ عاجزاً عن تحقيق أيّ شيء إيجابي في حياته؛ فنراه يخطّ رسائل إلى أسرته، أو يشرع في كتابة مذكراته، وفي النهاية . ومع تدهور حالته الذهنية . يضع خطة لكتابة رسائل لنفسه. وإذْ يستجمع شجاعته، نراه يذهب إلى دمنهور طالباً نقله، لكنه لا يلبث أن يجد نفسه معقود اللسان في اللحظة الحاسمة، مما يمكّن الناظر من إقناعه بسهولةٍ بمزايا البقاء في القرية. وبعد مكوثه أربع سنوات في هذه القرية، يستنتج خلف الله أنَّ لا شيء قد حدث، وأنَّ أيام الجفاف في الخريف مُقَدَّرٌ لها أن تدوم إلى الأبد.

وعلى الرغمِ من تشابه الخلفية القروية في

يستخدم القعيد تقنية "الخطف خلفاً" داخل كل فصل من الفصول، بحيث تتشابك أحداث الراهن، وذكريات الماضي، وتتداخل بعضها مع البعض الآخر.

العودة إلى

هـذا العمـل وفــي الـروايتين الســابقتين، إلاَّ أنَّ المنظور الذي يوكئ القعيد عليه الريف المصري فـي هـذا العمل مختلف جداً عنـه فـي الروايتين السابقتين. فعلى الرغم من وجود "السارد الأكبر"، في أخبار عزبة المنيسي، فإن الموقع الذي يُرْصَدُ منـه القسط الأوفر من الفعل هو موقع الفلاح نفسه، أو الفلاحين أنفسهم. أما في أيام الجفاف، فيعود بنا الكاتب إلى وضعية "يوميات نائب في الأرياف"، حيث ينظر إلى الريف المصري بعين المثّقف (أو المتعلّم على الأقل). ويترافق هذا التغير في الإلحاح مع ابتعاد عن استخدام اللغة العامية الريفية اللاذعة، مما نجده في الروايتين الأوليين، والاتجاه إلى الفصحى الحديثة، كما يترافق مع تبسيط عملية السرد. فمع أنَّ الكاتب يستخدم بعض الاستخدام تقنية "الخطف خلفاً"، إلاَّ أنَّ أيام الجفاف تظلّ، بصورة عامة، مستقيمة البناء، ذلك أنَّ جميع الأحداث (أو اللا أحداث)، تُرْصَدُ من موقع السارد الواحد.

غير أنَّ هذه العودة إلى نمط سردي تقليدي ليست سوى حالة عابرة في تطور تقنية القصّ لدى القعيد. ففي البيات الشتوي، المنشورة في السنة التالية (1974)، يعود القعيد إلى التجريب فيما يتعلّق بالموقع السردي. وتحكي هذه الرواية، التي تدور أحداثها في قرية مصرية أيضاً، عمّا يعقب زيارة مجموعة من المهندسين قريةً مصرية بغية استقصاء إمكانية استخراج النفط. وهناك يقيم هؤلاء مخيماً، ويبدؤون تجاربهم التي تثبت أنَّ استخراج النفط ليس بالعملية الاقتصادية المربحة، ولذا يغادرون إلى القاهرة، تاركين القرويين على ماكانوا عليه من قبل. والحال أنَّ هذا السيناريو يتيح للقعيد منظوراً واسعاً يوضح من خلاله حالة الصدام والتضارب بين ذهنية المهندس المتعلّم وذهنية القرويين.

ففي حين تقع أحلام القرويين واستيهاماتهم وخيباتهم موقع الاهتمام الأساسي في هذا العمل، وفي حين يقتحم الروائي السرد في بعض الأحيان كيما يقدّم تعليقاته الخاصة، فإنَّ جزءاً غير قليل من الرواية يُسْرَد بصيغة المتكلّم المفرد من قِبَل المهندس، عصمت، المتخرج حديثاً، الذي ينطلق مُفْعَماً بالحماس نحو مشروعه الأول الكبير، والذي يواظب على تسجيل ما يَعْرِضُ له في مفكرته. وكما هو الحال في أخبار عزبة المنيسي، نجد أنَّ الراديو في البيات الشتوي يقيم واحدةً من بين صلاتٍ قليلة تربط القرية بالعالم الواسع، حيث تبدو الفجوة بين الاثنين واضحة لعصمت كلّ الوضوح وهو يسمع في الراديو أخبار إعفاء نكيتا خروتشوف من جميع مناصبه، وانهيار الحكم العسكري في السودان، والإعلان عن تفجير الصين قنبلتها الذرية الأولى، فيبدو هذا كلّه وكأنه "يحدث في عالم آخر، كوكب شقيق لنا"(11).

وفي البيات الشتوي، يواصل القعيد ما سبق أن ابتدأه في رواياته السابقة من اتخاذ القرية خلفية ومسرحاً للأحداث، مقترناً مع ما يبدو بمثابة وعي متزايد بانقسامات المجتمع المصري، كالفجوة بين المدينة والقرية، وخاصة بين الأغنياء والفقراء، مما يلعب دوراً مهماً في ثلاثية الكاتب اللاحقة شكاوى المصري الفصيح. وهذا التعبير الواضح عن وعيٍ اجتماعيٍ متزايد، بارز أيضاً في رواية القعيد يحدث في مصر الآن، التي ظهرت لأول مرة في عام 1977. والحال أن تاريخ نشر هذا العمل يكتسي بعض الأهمية، إذْ يلقي الضوء على ما واجه كاتباً "تقدمياً"، في ذلك الوقت من عثرات ومشاكل. فبعد أن رفض عدد من دور النشر إصدار هذا العمل، اضطر الكاتب لأن ينشره في القاهرة على حسابه، ثم ظهرت منه طبعات أخرى في بيروت والقدس، ولم يمضِ عام 1986، حتى أصدرت الرواية دار مصرية، هي دار المستقبل العربي.

ويضع الكاتب روايته يحدث في مصر الآن على خلفية زيارة الرئيس الأمريكي نيكسون لمصر عام 1974. وكما في الرواية السابقة، فإنَّ مسرح الأحداث هو بيئة القعيد المحلية الخاصة، قرية من قرى الدلتا، ونجد مرةً أخرى أنَّ هذا النصّ يدور حول حادثة قتل وما يتلوها من تحقيق. لكن القروي المقتول هذه المرة ليس شخصية بالمعنى المباشر للكلمة؛ حيث يتضح من سياق التحقيق أن مامن أوراق رسمية تثبت وجوده. وبذا يغدو، عمداً وعن سبق إصرار، "ليس شخصياً". وعلاوة على هذا. فإنَّ القعيد يجدد هنا في تقنية السرد تجديداً أبعد مدى. فالمنظورات المتعددة والالتواءات الزمنية حاضرة جميعاً كما في رواياته السابقة، وكذلك استخدامه الحرفيّ لمقبوساتٍ من الوثائق الرسمية كوسيلة تدفع الحبكة قدماً. أما التطور الجديد فيتمثّل في أنَّ الكاتب يبدأ صراحةً بتوريط قارئه في بناء القصة، مخاطباً إيّاه مباشرةً في الفصل الافتتاحي بوصفه شريكاً في عملية الخلق والإبداع. ويُضَاف إلى ذلك أنَّ هذه الرواية، بوصفها وثيقة من وثائق النقد الاجتماعي، هي أشدُّ علانيةً وصراحةً من ذي قبل. فضروب التعارض بين الفقراء المصريين المضطهدين أبداً. والأغنياء القادرين على التلاعب بأية وضعية لجعلها في صالحهم، واضحة كلّ الوضوح من خلال عملية توزيع المعونة الأمريكية، فضلاً عن خطٍّ قويّ من العداء لأمريكا (وللصهيونية)، يتضح في الفصل الختامي المُعَنْوَنْ، "بعض التساؤلات الساذجة والبريئة من المؤلف". وحين ظهرت الطبعة الرابعة هذا العمل في عام 1985، أجاب القعيد أولئك الذين تساءلوا عن الزمن الحاضر ـ "الآن" ـ في عنوان الرواية، حيث اقترحوا عليه أن يسميها "حدث في مصر 1974"، أجابهم بما يفيد أنَّ النفوذ الأمريكي الضارّ قد تزايد في السنوات الاثنتي عشرة الفاصلة بين 1974 و1986(12). بل إنَّ ثيمة رضوخ مصر إزاء النفوذ الأجنبي ستمثّل ثيمةً بارزة في ثلاثية القعيد اللاحقة شكاوي المصري الفصيح.

ولا تقتصر المشاكل التي واجهت القعيد في نشر أعماله على روايته يحدث في مصر الآن، فروايته الحرب في برّ مصر كانت قد كُتِبَتْ أصلاً في عام 1975، لكنها لم تصدر إلاَّ في عام 1978 عن إحدى دور النشر البيروتية، ولقد نَمَت هذه الرواية من قصةٍ قصيرةٍ تحمل العنوان ذاته، كما أنَّ ثيماتها موجودة في قصة طويلة للقعيد، عنوانها في الأسبوع سبعة أيام، كانت قد نُشِرَتْ في عام 1975، لدى الهيئة المصرية العامة للكتاب. وكما في الروايات السابقة فإنَّ مقتل أحد الفلاحين وما يعقبه من تحقيق يشكّلان الخطّ الأساسي لحركة الرواية، وكذلك فإنَّ ضروب التعارض الاجتماعي التي سبق للقعيد أن رصدها ـ الأغنياء مقابل الفقراء والنافذون مقابل البعيدين عن كل نفوذ، والقرية مقابل المدينة ـ واضحة جميعاً. إلاَّ أننا نجد في هذه الرواية (وربما للمرة الأولى في روايات القعيد) ما يبدو بمثابة وعي جديد حيال "مصر" بحدّ ذاتها، بوصفها كياناً وموضوع عناية واهتمام، مما ينعكس في اختيار اسم "مصري"، للشخصية الرئيسية في الرواية.

والإطار الزمني لـ"الحرب في برّ مصر" هو زمن حرب 1973. وتقوم حبكتها على عملية انتحال شخصية يدبّرها عمدة القرية تفادياً لسوق ابنه إلى الجندية، حيث يُقنِعُ خفيراً بإرسال ابنه بدلاً من ابن العمدة. كما تقوم على خطّة معقّدة تُدَبَّر لضمان الترتيبات اللازمة لهذا الأمر وتشتمل على واحدٍ من المتعهدين. غير أنَّ الشاب ابن الخفير، يستشهد في المعركة ويُعَاد جثمانه إلى القرية وتُفْتَضَح المكيدة، ويبدأ التحقيق، لكنَّ المحقق، وقبل أن يصل إلى أية نتيجة، لا يلبث أن يُستدعى للمثول أمام موظفٍ كبير في القاهرة،

**** في "البيان الشتوي"، يواصل القعيد ما سبق أن ابتدأه في رواياته السابقة من اتخاذ القرية خلفيةً ومسرحاً للأحداث.***

* *تقنية السرد في "الحرب في برّ مصر"، هي امتداد منطقي لما تتبعناه في روايات القعيد السابقة، إنما مع قدر أكبر من التناسق والانسجام.*

حيث يُعْلَم بأنَّ عليه أن يقفل القضية.

وتقنية السرد في الحرب في برّ مصر هي امتداد منطقي لما تتبعناه في روايات القعيد السابقة، إنما مع قَدْرٍ أكبر من التناسق والانسجام. فكل فصل من الفصول الستة التي تؤلّف هذا العمل مسرودٌ من قِبَل شخصيةٍ مختلفة، هي العمدة، والمتعهد، والخفير، وصديق مصري، والضابط، والمحقق على التوالي. ومما له دلالته أنَّ مصري نفسه، وعلى الرغم من كونه الشخصية الرئيسة في الرواية بمعنىً من المعاني، لا يحظى بفصلٍ خاصٍ به من فصول الرواية، وبذا لا يكون له أيّ صوت. والرمزية واضحة هنا، ومفادها أنَّ مصري، الفلاح المصري المظلوم والرازح تحت رحمة فئات اجتماعية أخرى، لا يُتَاح له أيما إتاحة أن يقرر مصيره. ومما يعطي لهذا العنصر الرمزي وزناً إضافياً أنَّ ما من شخصية من الشخصيات الأساسية في الرواية تُسمَّى باسمها، بل يُنْظَر إليها كتمثيلٍ لفئاتٍ أخرى من المجتمع المصري أكثر منها شخصياتٍ بحدّ ذاتها.

ويمكن القول أنَّ الحرب في برّ مصر هي الأفضل بناءً بين أعمال القعيد جميعاً، وإذا ما كان صحيحاً أنَّ استخدامه لتعدد الساردين موجودٌ في رواياته السابقة، فضلاً عن بعض الملامح الأخرى مما سبق لنا أن لاحظناه، كولع القعيد بالوثائق الرسمية والقوائم؛ حيث تشتمل الفصول الخاصة بالمتعهد، والضابط، والمحقق على قوائم بالأفعال المطلوبة من الشخص المعنيّ لإنجاز دوره الخاص، إلا أنَّ الحرب في برّ مصر تبقى منفصلة على نحوٍ واضحٍ تماماً عن روايات القعيد السابقة، وذلك من خلال ما يبديه القعيد من براعة في البناء. وكما لاحظت فدوى مالطي دوغلاس في تذييلها الترجمة الإنكليزية لهذه الرواية، فإنَّ ثمّة دلالة وأهمية، مثلاً، للترتيب الذي يعتلي فيه الساردون السّتة منصّة القول. فالثلاثة الأُوَل يتحركون قُدُماً مقتربين من مصري من حيث علاقته به، في حين أنَّ الثلاثة الأخيرين يتحركون قُدماً مبتعدين عنه(13). وتبعاً لذلك، فإنَّ الرواية تتَّسم بتماسك يفوق ما نراه في أعمال القعيد السابقة، بل يفوق أيضاً ما نراه في ثلاثيته الأبعد طموحاً شكاوي المصري الفصيح.

وإذا ما كانت الحرب في برّ مصر أشدّ أعمال القعيد نجاحاً من وجهة نظر أدبية وفنية، فإنَّ شكاوى المصري الفصيح هي التي يجب أن نلتفت إ ليها لنرى نقده الاجتماعي وهو يبلغ الذروة في لذاعته وسخريته. ولقد ظهرت الأقسام الثلاثة التي يتكوّن منها هذا العمل، الذي تقارب صفحاته 1100 صفحة، بين 1981 و1985، وعنواناتها هي على التوالي، نوم الأغنياء، والمزاد، وأرق الفقراء. والحدث المركزي الذي تدور حوله الرواية هي رحلة تقوم بها عائلة قاهرية مُفقَرة من المقابر، حيث تعيش، إلى ميدان التحرير وسط القاهرة، حيث تحاول أن تعرض نفسها للبيع. غير أنَّ المشاكل لا تلبث أن تعقب ذلك، إذْ يتمّ اعتقال هذه الأسرة والتحقيق معها. وتصف الرواية خلفية هذه الأحداث (التي تبدأ يوم الجمعة 19 نوفمبر 1976)، كما تصف عقابيلها، لتنتهي من ثمَّ مع عودة الرئيس السادات إلى مصر من زيارته التاريخية للقدس في محاولة للبدء بعملية السلام في الشرق الأوسط، وذلك بعد عام من بداية الأحداث، أي في نوفمبر 1977. وبذا فإنَّ أحداث الرواية تغطّي فترةً مضطربة من تاريخ مصر الحديث، حيث تشتمل، مثلاً، على انتفاضة الجوع في يناير 1977.

والحال أنَّ ثمة تمييزاً جوهرياً يفصل شكاوي المصري الفصيح عن جميع روايات القعيد السابقة، وهو أنَّ المشهد قد تحوَّل عن بيئة الكاتب الخاصة في الدلتا المصرية متّجهاً إلى خلفية

مدينية، في القاهرة ذاتها. فإذا ما كان صحيحاً أنَّ جزءاً من الفعل في رواية الحرب في برّ مصر يـدور خـارج البيئـة الريفيـة، إلا أنَّ الشخصـية الرئيسية، مصري، هي شخصية شاب قروي. أمّا في شكاوى المصري الفصيح، فنلتقي لأول مرّة في روايات القعيد فقراء مصر "المدينيين"(14)، عائلةٌ طُرِدَتْ من شقّتها لتسير في طريق جديد، إذْ يستقر لها المقام الصعب في المقابر، لكنها لا تلبث أن تُطْرَد منها ثانيةً بعد اكتشاف أفرادها وهم يحفرون نفقاً بحثاً عن كنز دفين.

والعائلة المعنية عائلة كبيرة تضمّ حوالي ستة عشر شخصاً، يبيّن الكاتب علاقة واحدهم بالآخر من خلال شجرة العائلة(15)، ورأس العائلة (شأنه شأن ولده وحفيده)، يُدعى عبّاس، إلا أنَّه عادةً ما يُشَار إليه بلقبه، شأن بقية أفراد العائلة، مما يُمثّل اختياراً يعكس الفكاهة الساخرة التي كسى بها القعيد هذا العمل.

فعبّاس يُعـرَفُ بـ"المليونير"، أمـا زوجتـه فَتُعـرَف بـ"الست الكبيرة"، (مع أنَّ هذا اللقب لا يُناسبها بالقَدْرِ ذاته)؛ في حين يظهر أفراد العائلة الآخرون (لأسبابٍ يبيّنها النص)، بوصفهم ملكة الجمال، وعاش الملك، والعبقري وهلمجرا. ومن الشخصيات التي تكتسي أهمية خاصة بهذا الصدد شخصية الأستاذ. فهو من بين أفراد العائلة جميعاً الوحيد الذي تلقَّى تعليماً يجعله جديراً بلقبه، ولعلَّ هذا هو السبب الذي يتيح له أن يمتلك شيئاً من الدور الخاص في عملية السرد.

وبينما يضع "المليونير" خطة المسير إلى ميدان التحرير، نجد أن العلاقات المُعقّدة بين أفراد هذه المجموعة تُشكّل عنصراً مـ... التـوترات العائليـة، بـل ويـ... الشخصيات أن يخضعوا لهذه ... غـرض القعيد لا يقتصر علـ... المسير هذه. فتجارب العائلة تمثّل

* *القعيد يقدم للقارئ، في سياق الرواية، مقبوساتٍ من أوراقه، وبذا يغدو الأستاذ بمثابة "الأنا البديل" للقعيد.*

المشـجب الـذي يُعلّـق عليـه بعضـاً مـن النقـد الاجتماعي المرير للمجتمع المصري المعاصر؛ وذلك في الوقت الذي يمثّل فيه هذا العمل. على مستوىً آخر. نوعاً من "الرواية عن رواية" أو سبراً للعملية الإبداعية المبنيّة على تجارب الكاتب السابقة وتوسيعاً لهذه التجارب في آنٍ معاً.

فالرواية تبدأ، على نحوٍ فيه شيء من المفارقة، مع إنهاء الروائي روايته في منتصف الليل، وتفكيره في العقبات التي ستعترض نشره لها. وبعد هذا الفصل الافتتاحي التأملي نوعاً ما، يبدأ السرد بدايته الفعلية، وذلك على نحوٍ غير تقليدي أيضاً. فالقعيد لا يقدّم لقارئه طريقة واحدة، بل ثلاث طرقٍ ممكنة لأن يبتدأ بها القصة، حيث يُدعى هذا القارئ لأن يختار من بينها أكثرها ملاءمة. وأولى هذه الطرق هي قراءة الرواية على أنها وصف تقليدي لما دفع العائلة أن تتخذ قرار التحرك باتجاه ميدان التحرير، وثانيتها تقدّم شجرة العائلة ووصفاً مُسْهَباً للشخصيات المعنيّة؛ أما الثالثة فتتخذ نقطة بدايتها ما وقع من شجار في ميدان التحرير ذاته، علماً أنَّ خطّ السرد هذا سرعان ما يتمّ التخلّي عنه عملياً. بيد أنَّ هذه الخلاصة المقتضبة لا تقدم سوى فكرة ضئيلة عن تعقيد بنية السرد، ذلك أن القعيد مصمم على التلاعب بالعملية الفنية عند كلّ خطوة.

ولذا فإنّه لا يكتفي بتعريف القارئ، في القسم الأول من العمل، على الكيفية التي تخلّقت بها الرواية في ذهنه (إذْ جاءته الفكرة في الأصل من خبر وقع عليه مصادفة في إحدى الصحف)، ... ناقدةً أدبية تُدعَى رباب، ويرينا ... ـس الرواية، ويُحمّلها رأياً لاذعاً ... المقاطع التي يقرأها لها الكاتب؛ ... الكاتب نفسه تدخلاً مباشراً بين ... ـائلاً ما إذا كانت المقاربة التي ... ـب، وواصفاً بعض العثرات التي

* *ثمة تمييز جوهري يفصل "شكاوى المصري الفصيح"، عن جميع روايات القعيد السابقة، وهو أن المشهد قد تحول عن بيئة الكاتب الخاصة في الدلتا المصرية متجهاً إلى خلفية مدينية، في القاهرة ذاتها.*

واجهته في كتابة الرواية، نظراً للظروف الصعبة التي مرّت بها مصر. ومن اللافت بشكل خاص ذلك التمييز الذي يقيمه القعيد بين "المؤلف الداخلي" و"المؤلف الخارجي"، مع أنَّ هذا التمييز لا تتمّ متابعته عملياً على أيّ نحوٍ مُسْهَب(16).

وتتواصل روح التجريب هذه، فيما يتعلق بالشكل الروائي، على امتداد الرواية. فعلاوة على البدايات الثلاث التي تقدّمها الرواية، نجد القعيد يقدّم لنا أيضاً ثلاث نهايات ممكنة. كما تظهر الناقدة من جديد في القسم الثاني كيما تقدّم نقداً مفصلاً للعمل، إذْ تراه بطيء الحركة ومفرط الطول، مع أنَّه أقرب إلى القصة القصيرة منه إلى الرواية الحقّة، حيث يقوم على حدث واحد. بل إنَّ القارئ يُخَاطَبُ مباشرة في مراحل مختلفة من العمل، ويُدعى لأن يختار العناوين، ولأن يوقف القراءة وما إلى ذلك. كما أنَّ الأستاذ، المُتعلّم الوحيد بين أ فراد العائلة، لديه بعض المطامح الأدبية هو نفسه، ولذا فإن القعيد يقدّم للقارئ في سياق الرواية مقبوساتٍ من أوراقه، وبذا يغدو الأستاذ بمثابة "الأنا البديل" للقعيد، وهو أنا بديل يشعر أنه حُرّ، بصورةٍ تذكّرنا ببرانديللو، في مناقشة علاقته بالكاتب الحقيقي على أوراق رواية حقيقية.

وعلاوة على أننا إزاء رواية عن الرواية، فإنَّ شكاوى المصري الفصيح هي أيضاً رواية عن وضعية الكاتب المبدع في مصر المعاصرة. فالمصاعب التي رأينا القعيد يواجهها في نشر رواياته السابقة، تجد انعكاساً مسهباً على صفحات الثلاثية، منذ الصفحات القليلة الأولى. حيث يتأمل الكاتب فيما سيواجهه من مسيرة عسيرة وسخيفة إذا ما أراد لروايته أن تبصر النور، ذلك أنَّ عليه، بدايةً، أن يجد من يكتب الرواية على الآلة الكاتبة (في البيت، تفادياً لأجهزة الأمن)، ثمَّ عليه أن يجد من يثق به كيما يقرأها، أما عملية النشر ذاتها فمن المحتمل أن تستغرق ثلاث سنوات (وهذا وضع سخيف بالنسبة لكاتب سبق له أن نشر عدداً من الروايات السابقة)، وقد يكون عليه عندئذٍ أن ينشرها على حسابه الخاص، وحتى لو نُشِر العمل، فمن الذي سيقرأه؟.. فالقراءة كاسدة، والسؤال هو هل يستحق الأمر كلّ هذا العناء؟...

ويقف في تعارضٍ مع هذه الوضعية ذلك الدلال الذي يسم أسلوب حياة اثنين أو ثلاثة من كُتّاب "المؤسسة" في مصر، ممن تُطْبَع أعمالهم في آلافٍ من النُسخ، وتُحوَّل إلى مسلسلات وأفلام بلمح البصر، كُتّابٌ يسخر منهم القعيد سخرية عنيفة، سواء بسبب طريقة عيشهم أم بسبب عاداتهم في الكتابة وهم يطرحون سريعاً نتاجهم الكثير مستغلين صيتهم الذائع. والحال أنَّ القعيد يعود إلى هذه الثيمة في مواضع مختلفة من نصّه، حيث يصف، مثلاً، زياراته عدداً من دور النشر الحكومية والخاصة، وعدداً من الجماعات السياسية، وردود أفعال أولئك حيال الكتاب الذي يحاول أن يثير رغبتهم في نشره. ويمكن القول إنَّ هذه المقاطع هي في حقيقة الأمر من بين أشدّ مقاطع الرواية إدهاشاً، فهي تُقدّم المادة الخام لفكاهة القعيد آن تصل إلى قمة السخرية؛ ذلك أنَّ الجوّ العام هو جوٌ غدا فيه المُخبرون أصحاب حضور طاغٍ وكُلّي، وغدا فيه تكديس الثروة هدفاً شاملاً. فإحدى المكتبات التي زارها تحولت إلى متجر للأحذية. بينما قيل عن مكتبة أخرى إنها "بوتيك" رُخِّص له أن يستورد أي شيء ما عدا الأفكار. أ مَّا لقاءات الكاتب مع رباب، الناقدة الأدبية، فتتيح مدىً واسعاً للتأمل في هذه المشاكل، فضلاً عن إتاحتها مثل هذا المدى للتأمل في قضايا المجتمع المصري العامة، خاصةً أن الميول اليسارية لدى رباب لا تتلاءم بسهولة مع ثروتها الكبيرة.

* من الواضح أن المصاعب التي يواجهها الكاتب في بحثه عن ناشر هي أعراض لحالة المجتمع المصري نفسه، أو على الأقل لرؤية القعيد لهذا المجتمع.

من الواضح أنَّ المصاعب التي يواجهها الكاتب في بحثه عن ناشر هي أعراضٌ لحالة المجتمع المصري نفسه، أو على الأقل لرؤية القعيد لهذا المجتمع. فبعض الصفحات في نهاية القسم الأول مُكرَّسةٌ لنوع من الوصف الوقائعي لمحنة سكان المقابر وظروفهم من وجهة نظر قانونية، وسوسيولوجية، وسيكولوجية. غير أنَّ الرواية ليست بأي حالٍ من الأحوال دراسة سوسيولوجية لقاطني المقابر هؤلاء، والأهمّ من ذلك كلّه هو استخدام القعيد مسيرة العائلة باتجاه ميدان التحرير (بل وتنقّلات الكاتب نفسه) كمشجب يُعلّق عليه نقده للمجتمع المصري عموماً.

أما تقنية القعيد في هذا العمل فيمكن أن نلقي عليها الضوء من خلال ما يَرِدُ في الرواية عن انقسام العائلة أثناء رحلتها إلى جماعاتٍ أصغر تفادياً للريبة والاشتباه. ولأنَّ اليوم كان يوم جمعة، فإنَّ قائد الجماعة الثالثة يقرّر التوقف للصلاة. ولكي يعرف علامات المكان، فإنه ينظر حوله باحثاً عن أقرب العلامات وهو كشك لبيع السمك. ويفكر قائد الجماعة الثالثة: "السمك والسماء... هل هي صدفة؟"... ومن المعتاد في مصر أن يقف الناس أمام كشك السمك بالطوابير، غير أنَّ البائع أيضاً كان قد قرر أن يُصلّي. فيرتفع صوت من الطابور قائلاً إنَّ "العمل عبادة"، ليعقب ذلك مقطع من النقد الاجتماعي يتعلّق بنقص المواد الغذائية وانتشار الطوابير. ويوافق بائع السمك أخيراً على أن يعود بعد ساعتين "خدمة للجماهير الذي يُفضي إلى مزيد من الـ حول "تسريب" السمك من باب واحتمال أن يكون لبائع السمك

* رواية الحداد تذكرنا بأعمال مشهورة مثل مسرحية توفيق الحكيم أغنيات الموت.

وفي هذه الأثناء، كان قا قد قرّر دخول المسجد، لكنه يجب أن يدفعه للرجل الجالس على باب المسجد كيما يحرس حذاءه، فهو يرى أنَّ ثمّة شيئاً ما يُدَّسُ في يد الرجل، "قطعة معدنية مستديرة. قد تكون مليماً". لكنه تذكّر أن الملاليم لا وجود لها الآن بعد غلاء الأسعار.

ويقترب من رجل ليسأله، لكنه ما إن تنحنح وقال له "تسمح" حتى انتفض الرجل في وقفته وابتعد عن المسجد مهرولاً وهو يصيح قائلاً إنه لم يتكلم أو يسمع أو يفعل أي أمر يُكدّر الأمن العام. ويقترب قائد الجماعة من رجل ثانٍ ينتعل قبقاباً من الخشب. ويدفعه هذا الأمر إلى التفكير في السبب الذي أدّى إلى اختفاء القباقيب مؤخراً. والجواب هو أنها مصرية، وكلّ "صناعة مصرية"، لم تعد مطلوبة في هذه الأيام، أمَّا الحلّ السهل لهذه المشكلة، فهو وضع القباقيب في علب من البلاستيك والكتابة على كلّ قبقاب أنَّه "مستورد من الخارج".

وبعد ذلك يدخل قائد المجموعة في حديث طويل بعض الشيء مع رجل ثالث يَحسبُهُ واحداً من الذين يعملون في أحد فروع أجهزة أمن الدولة التي لا حصر لها، مما يضطر قائد المجموعة الثالثة لأن يُقسِم أنه لا يريد سوى أن يدفع مقابل حراسة حذائه ودخول المسجد، وأخيراً، وبينما هو يحاول أن يدخل المسجد، يفقد فردة حذائه اليسرى. وإذْ يرفع صوته: "أين الفردة الشمال؟ أين الفردة الشمال؟"... فإنَّ واحداً من الواقفين يقول ضاحكاً: "اليسار... اليسار"، مما يخلق مزيداً من الهياج، إذْ يرى الواقفون على الباب في ذلك إشارة إلى مُندسّين يساريين(17).

يلقي هذا المقطع الضَوء على عددٍ من أوجه هذه الرواية المُعقّدة. وأول هذه الأوجه هو تقنية القعيد في استخدام وضعيات شخصياته مشجباً يُعلِّق عليه نقده الاجتماعي؛ وثانيها هو استخدامه الفكاهة والسخرية في سياق السرد؛ أما ثالثها فهو

بعض الأهداف الأساسية التي يسلّط عليها نقده. فهو يُلحّ كثيراً على الفجوة بين أغنياء مصر وفقرائها، كما في رواياته السابقة. إلا أن طريقة القعيد في فعل ذلك هنا، تتّسم بنبرة مباشرة، بل وفجّة أحياناً، كأن يورد عامداً قائمة من أمثلة البطر الاستهلاكي لدى الارستقراطية المصرية، حيث يُبيّن ثمن كلّ سلعةٍ في ذلك الحين، مقارناً ذلك كلّه بحالات أناسٍ من الطبقات الكادحة فقدوا بيوتهم وصاروا بلا مأوى، وتسومهم البيروقراطية صنوف العذاب، مما يدفع بهم في بعض حالات اليأس المُطبق إلى الانتحار. غير أنَّ الهدف الذي يُسلّط عليه القعيد سخطه المبدئي لا يقتصر في تحديده على قلقٍ مُبهم حيال الفروقات الطبقية في المجتمع المُعاصر، فغلاء الأسعار الحالي وانتشار السلع الأجنبية يُعْزَيَان من قِبَله إلى سياسة الانفتاح الساداتية على وجه التحديد، سياسة اللبرلة الاقتصادية التي أُريد لها أن تحلّ مشاكل البلد عن طريق تشجيع الاستثمار الأجنبي، والتي يرى القعيد أنها لم تُفِد في حقيقة الأمر سوى الأغنياء، وبذا فقد عمّقت فوارق المجتمع المصري بدلاً من أن تحدّ منها. ونتيجة لذلك (جزئياً على الأقلّ)، فإنَّ الرشاوى قد غَدَتْ، برأي القعيد، الرذيلة السائدة في المجتمع المصري المعاصر. وما يجده القعيد محلّ اعتراض لا يقتصر على سياسات السادات الداخلية وحدها، فالرواية تصل إلى ختامها مع وصف ساخر للاستقبال المُرَتّب لزعيم مصر لدى عودته من القدس، حيث تترك الرواية قارئها واثقاً من أنَّ سياسة السادات الخارجية هي أيضاً محلّ اعتراض القعيد.(18).

وفي مثل هذه البيئة، لابد أن يتفشّى الفساد، لا المالي والاقتصادي فحسب، وإنما السياسي والجنسي أيضاً، حيث يُقدّم القعيد عدداً من الأمثلة عن شقق وفيلات تُؤَجَّر بالساعة لأغراض الدعارة، وعن رجال الإعلام وعشيقاتهم، وما إلى ذلك. أما على المستوى الاقتصادي، فيبدو كما لو أنَّ الجميع قد غدوا عبيداً للرغبة المُلحة في الغنى السريع، مهما اقتضى الأمر. وبينما يبدو المجتمع على هذا المستوى منفلتاً وخارجاً عن السيطرة، إلاّ أنه يبقى على المستوى السياسي مجتمعاً محكوماً بقوة؛ فالمخبرون في كلّ مكان، وليس لأحدٍ أن يحسب لمدة طويلة أنَّه في مأمنٍ من أعين هذا الفرع أو ذاك من أفرع أجهزة الأمن.

ولعلّ من الممكن القول إنَّ من الأفضل أن يُترك تقويم آثار الانفتاح للاقتصاديين، لا للروائيين والنقّاد، وإنَّ شكاوى المصري الفصيح ليست، على المستوى الأدبي المحض، نموذجاً من نماذج الكمال الفنّي، فهذه الرواية، على الرغم من روح الابتكار والتجريب التي تتخللها، وعلى الرغم من خفّة الدم الواضحة في أفضل مقاطعها (كتلك المذكورة آنفاً)، قد أفسدتها أيضاً بعض المقاطع المُملّة من التأمل الأدبي والاستغراقات الطويلة في قضايا المجتمع المصري، مما يدفع القارئ في بعض الأحيان إلى التساؤل ما إذا كان العمل يستحق الجهد المبذول في قراءته، أو ما إذا كان لتعليقات الناقدة رباب ما يبررها. ومن الأمثلة على هذا الخلل أيضاً، ما نجده في تنظير القعيد لوظيفة "المؤلف الثاني".

وعلى هذا الأساس، فإنَّ علينا أن نُعدّل بعض الشيء في حكمنا النهائي على هذا العمل. فهو يتمتّع بميزات تكفي لأن نعدّه محاولة مثيرة، وشجاعة، وقوية ترمي إلى تقديم نوعٍ من الجمع الخاص بين التجريب الأدبي والنقد الاجتماعي، مما تَميّزت به أعمال القعيد. وإذا لم يكن هذا العمل ناجحاً كلّ النجاح على المستوى الفنّي، فربما كان مردّ ذلك إلى أنَّ الكاتب كان مُفرطاً في طموحه، فلم تكن قدرته على التعبير الأدبي بمستوى المهمّة التي تنطحّ لها. بيد أنَّ هذا العمل

يظلّ بلا شك بمثابة التذكرة المفيدة بأنَّ روح التجريب الأدبي لا تني تزدهر لدى "جيل الستينيات"، الأمر الذي يُمثّل إشارة مُشجّعة فيما يتعلق بتطور الرواية العربية الحديثة المُقبل.

ملاحظة: نُشِرت هذه الدراسة في:

Journal Of Arabic Literature,Vloum XXIV, Leiden – E. J. Brill – 1993, pp. 62-74.

❒

الهوامش:

(1) . *نُشرَتْ أعمال القعيد الأولى باسم محمد يوسف القعيد، غير أنه أسقط لاحقاً اسم محمد.*

(2) . *حول "جيل الستينيات"، انظر: صبري حافظ، "الرواية المصرية في الستينيات"، 84 . 68، JAL VII (1976) (هذه الأحرف اختصاراً لـ Journal of Arabic Literature، وهي نفس المجلة التي نشرت دراسة ستاركي هذه . المترجم .، وانظر كذلك، سيزا قاسم دراز، "بحثاً عن أشكال سردية جديدة"، 159 . 137، Jal XII ،(1981) .*

وكان الناقد الأدبي المصري لويس عوض قد وصف القعيد بأنه "واحد من كاتبين بارزين في مصر اليوم، حيث الثاني هو جمال الغيطاني"، (أوردته فدوى مالطي دوغلاس في تذييلها ترجمة رواية القعيد الحرب في بَرِّ مصر، ترجمة أوليف ولورن كيني وكرستوفر تينغلي، ص 185).

(3) . *الروايتان اللتان تُرجمتا إلى الإنجليزية هما الحرب في بر مصر، لندن، دار الساقي، 1986؛ وأخبار عزبة المنيسي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ((وقد تُرْجِم للقعيد بعد ذلك كل من روايته يحدث في مصر الآن، وروايته أيام الجفاف . المترجم .).*

(4) . *نشرت في كتاب مسرح المجتمع، ص ص 763 .786 .*

(5) . *انظر "الرواية المصرية في الستينيات"، JaL. .VII (1976) , p. 80.*

(6) . *بالإضافة إلى الأمثلة الكثيرة التي نجدها في التراث الغربي عن هذا الأمر، فإن هذه التقنية سبق أن استُخْدِمَتْ في العربية، كما في رواية ميرامار لنجيب محفوظ.*

(7) . *أخبار عزبة المنيسي، ص 22.*

(8) . *في تقديمها لترجمة الرواية إلى الإنجليزية، ص 8.*

(9) . *إن هذا الولع بالوثائق الرسمية وغيرها واضح أيضاً لدى جمال الغيطاني، معاصر القعيد القريب، حيث نجده في روايته الزيني بركات، على سبيل المثال، وبهذا الصدد انظر: سامية عماد الدين محرز، " Bricolage as Hypertextuality"، رسالة دكتوراه غير منشورة، UCLA. 1985, P.P.91. FF. etc.*

(10) . *أخبار عزبة المنيسي، ص 197.*

(11) . *البيات الشتوي، ص 157.*

(12) . *انظر تقديم القعيد للطبعة الرابعة من يحدث في مصر الآن.*

(13) . *انظر تذييل الترجمة الإنجليزية لرواية الحرب في برّ مصر.*

(14) . *غير أن لهؤلاء أصول ريفية على أية حال، ذلك أنهم كانوا قد انتقلوا إلى القاهرة بسبب مشاكل القرية. انظر: نوم الأغنياء، ص ص 115 . 113.*

(15) . *المصدر السابق، ص 112.*

(16) . *ليس واضحاً ما يدين به هذا التمييز إلى*

النظريات النقدية الغربية الحديثة.

(17) . المزاد، ص 190 وما يليها.

(18) . أرق الفقراء، ص 375.

❑❑❑

واحة الشعر

طَائِرُ الغَابَات..

شعر: مَعَد الجبوري

.. وَكَما لَوْ أَنَّ فضاَءً،
فَاضَ،
وَحَبَّاتِ نُجومٍ،
في صَحْنِ البَيْتِ انفَرطَتْ،
فَتَوَهَّجَ بَيْتُ..
هَلَّ هِلالُ صَبِيٍّ،
حَلَّقَ،
أَبْعَدَ مِنْ كُلِّ طُيورِ البيتِ،
ومازالَ الزَّغَبُ النَّاعِمُ،
تَحتَ جَنَاحَيْهِ،
فَاتَّسَعَتْ أَقْوَاسُ المَرْمَرِ،
وَاتَّسَعَ الوَقْتُ..
وكما لَوْ أَنَّ شُجَيْرَةَ تُوتٍ،
هَطَلَتْ،
أَسْرَابَ عَصَافيرَ،
وأَقْبَلَ،
مِنْ أَقصَى بَرْقٍ مَجْهُولٍ،
صَوْتُ..

هَطَلَتْ أَمطَارُ الرُّؤيا،
من عَيْنَيهِ،
وبينَ أَصَابِعِهِ أَوْرَقَتِ الأَوتَارُ
وَشَعَّتْ،
فَارْتَجَّ الصَّمْتُ..

*

يا لَصَبيٍّ،
يَضْرِبُ فَوْقَ العُودِ،
فَيَطْلُعُ مِنْ قمْقُمِهِ،
جِنيُّ الإِلْهَامْ..
يَسْكبُ مِنْ أبريقِ القَلْبِ،
نَبِيذَ الذكرى،
والأَحْلاَمْ..
فَتَنثُّ الموسِيقى،
مِنْ بينِ أَنامِلِهِ،
زَهْراً،
ونجوماً،
وهَدِيلَ حَمَامْ..

ما كادَ،
يَطُوفُ عَلَيهِ الحُلْمُ،
بِسَبْعةِ أَكْوابٍ،
حَتّى خَطَفَتْهُ الأوتارُ،
وقالَتْ:
سوفَ تَهِيمُ،
فَهَامْ
*
مَنْ أَبْصَرَ،
فَاخِتَةً بَيضاءَ،
تُحَلِّقُ فِي أُفْقٍ ناءٍ،
ثُمَّ تَعَودُ،
لِتَهدلَ فَوْقَ شُجَيْرَةِ تُوتْ..
فَلْيَسْأَلْ عَنْ (خَالِدَ)[43]،
خَالِدُ،
كُمَّثْرى عُودٍ،
تَغْفُو فيها،
أُسرارُ حِكَاياتٍ،
وبُيوتْ..
وَبَرٌ مَشْدُودٌ،
بين (الموصل) والدنيا،
وأَنَامِلُ من يَاقُوتْ..

□□□

(43) هو الصديق خالد محمد علي

زوادة المنفى

شعر: عمر منيب إدلبي

يَافَا!!
تُرَتّبُ ليلَ غرّتها لمشطِ أناملي
وأنا أُعِدُّ من المسَايا
ما أراه مناسباً
لتنامَ ذاكرتي بلا ثَقْبٍ
وأنسى.
يَافَا
تغنّى للزنابق عِطْرَ أشعاري
تهدهد خوفَها برسائلي
وأنا تعاقرُني المنافي
لُجَّةَ الخيماتِ
لا مشكاةَ أفتتحُ الزَّوارقَ باسمها
ليلوحَ في الآفاق مرسى.
وكأن ليلَ البعد يعبُرها نجوماً،
أن يطويني على شوكٍ
وما أخفيهِ أقسى.
يافا الحبيبةُ
لم أَعُدْ طفلاً لتقطفَني الأراجيحُ السعيدة
منكِ
لكنّي على ورق الغيابِ
أُسرّبُ الأشواقَ كي أنجو
من الغرق القريبْ
متورطٌ بهواكِ
أشهدُ أن بحرَ العمر يخذلني،
وأن مرافئَ الآمالِ
ترشح من شقوق يديَّ ذَرَّاتٍ
على ثوبي الغريبْ.
متورطٌ بهواك،
دلّيني على أوتار عطركِ
كي تطيّرَ رعشتي
منها عصافيرَ القصيدةِ،
علّميني
كيف أغرق واقفاً،
ليضمَّ صدري من هوائك خصلةً
ويبلِّلَ الماءُ المعطَّرُ من سناكِ

سنابلي الظَّمأى،
ويُنبِتَنِي الثّرى.
لم أنتبهْ
أنّي بِلا جسدٍ أَسيرُ إليك،
لا عيني تفسّرُ أحجياتِ تعثّري،
ساقاي خانت قامتي
فهوَيتُ،
هل ظلّي سيسنُدني
أم الغيماتُ تسكب كفّها تحتي
لئلاّ يدَّعي الطِّينُ احتضانيَ
لا أَرَى
في النِّيلِ أثداءَ الأُمومةِ
لا أَرى
نخلاً تسامَقَ فوق أكتاف الفراتِ
فكيف تنتظر المحطةُ
من حقائبيَ الفقيرةِ
أن تغرَّدَ بالهدايا؟
كلّ ما في اللَّيلِ يدعوني لأبكي،
إنَّما
عيناك تختطفانِ وحدهما
وقارَ الصَّمتِ من جفني
وتنتزعان من نجوى بكائيَ
عزّةَ الدّمعاتِ،
أعرف أنَّ دمعيَ
ليس يشبهني تماماً
كي أرافقَه على خديَّ،
أعرف أن قلبيَ
لا يمارسُ صوتَه مثلي
ولا يسقي كما كان اعتياديَّاً
شراييني،
تخطَّى شكلَه الأزليّ
خَلّقَ من صدى خفقاته ليمونةً
فأضاءَ حين سقطّتُ في بئر الضبابْ
من أين أفتتحُ الطريقَ إليكِ
أَيَّتُها الأَسيرةُ
والكسيرةُ مثل ظلِّي؟
كيف أبتكر الوصولَ إليكِ
من لا شيء يعصف في رؤاي؟
كلّ البلاد تقودني لجنازةٍ
أهتزُّ فوق حيائها لدقائقٍ
من ثم تحتفل البلادُ
فأين أمضي من سقوطيَ
كيف تدركني يداي؟
وأنا على جسرٍ من الشَّهواتِ
أَكنزُ في خطايَ
ملامحَ الأرض الصَّبيةِ
آهٍ كم جرَّحتُ جفنَ الدَّرب بالخطواتِ
كم فرّقتُ عشّاقاً بكفيَ
من غصون البرتقالْ!
الآن أدركُ كم يعذِّبُ عاشقٌ

أزهارَ موعدهِ
فيقطفها لتختصرَ الكلامْ
الآن أدركُ
كيف تنزف دمعَها عطراً
على وطنٍ
نرى الأشواكَ بعداً أوحداً لفضائِهِ
والشَّمسُ إذْ تدني جدائلَ وهجها
تَنْشَقُّ ذاكرةُ الأماني
وردةً للظّلِّ
كَمْ نَشْتَقُّ من ضدٍّ يؤرّخُنَا حزَانَى
ضدَّهُ الأحلى
على بوَّابةِ الصدُّفِ العجيبةِ
مثلما تنوي السَّحابةُ أن تخبّئ سرّهَا
في قريةٍ أَنِسَتْ أَيَائلَ صدرِهَا
حتّى إذا تعبت من الكتمانِ
تنزف بوحَهَا
في أيِّ منديلٍ يعطره التُّرابْ
يافا الصَّبيَّةُ
إنَّ هذا الوقتَ يرجُمني
على حبّي
وإِنّيَ إذ أحبُّ
أُحبُّ أن أتسلّقَ الغيمَ..
المدَى.
وأُحِبُّ أن تأتي الشُّموسُ لتقتَدي
بضياءِ عينيَ

آن يغسلَها النَّدى.
وَأُحِبُّ أن تُردي المسافةَ
بين قبلتنا القديمةِ
وانتظاريَ
غيمةٌ
تَنْفَضُّ هالتُها فيشتعل البراقْ
وأحبُّ؟
كيف أحبُّ حينَ القدسُ لا إيلافها
في الشَّام أعناباً
ولا بلحَ العراقْ؟
بدمي اتَّكأتُ على هتافِ النَّخلِ
يرسم شرفةَ لعناقَنا
لو تسمعينَ دمي
وتكتحلين من أنّاتِهِ
لا لَونَ يبدو واضحاً في طيفهِ
إلاَّ الجنائزُ،
والمدى زنزانةٌ
للباب فيها طعمُ بئرٍ
لا يورِّثنا القُرى
حتّى النوافذُ قامرت بزجاجِ معطفها
لِتُسكِنَ في ارتجافيَ
طَلَقةَ البردِ.. الرَّدَى
لن تسمعي صوتي فما للاجئين حمائمٌ
تحنو على إنشادهم
والرّيحُ متعبةٌ

وحافيةٌ على جمر الخرائطِ
لن تسافرَ بالصَّدى
لا ليسَ سرَّاً
لم يَعُدْ في الأَرْضِ مُتّسَعٌ
لِتَزْرَعَنَا المواعيدُ الجميلةُ
عَاشِقِيْنَ عَلَى ضِفَافِ الياسمينْ
بيني وبينَكِ أَحزنُ القَصَصِ الَّتي
أوحى بها المنفى على مرِّ السِّنينْ
بيني وبينك إخوةُ البئرِ
السَّكَاكينُ الَّتي قَطَعَتْ حبالَ الظَّهرِ
لم تجرحْ خيوطَ القهرِ
والـ.. ما لا يُقالْ
كَمْ قلتِ لا تقصصْ على الطُّوفانِ رؤياكَ
احترستُ من انفلاتِ الماءِ
فَانْسَرَبَتْ إلَى
قمصانِ بيدرِنا الحرائقُ
ليس سرَّاً
لم يعدْ في اللَّيل متَّسعٌ
لأحلامٍ نلوِّنُها كما نهوى
فنبصرُنَا
ونكتشفُ السنابلَ في أصابعنا
وأسرابَ الحمامْ
حتَّى فصولُ الحلمِ ضاقت
عن مصابيحٍ تبعثرُ وَحْشَةَ الطُّرقاتِ
إذ تنأى بقلبيَ عن ظلالكِ
فاحلُمي عنّي قليلاً
إنما لا تسدلي جفنيكِ
ما لم يسرقِ الإغفاءُ صحويَ
من جيوب اللَّيلِ
إنّ البردَ لم يخلعْ عباءَتَهُ عن المنفى
وهذا الساكنُ الفتَّانُ
يرميني بخوفيَ
فاغمريني كي أنامْ

❑❑❑

الجنائزية!

شعر: فاروق الحميد

وَلَّى الصِّبَا

ذَبلَ الشبابُ..

للعمرِ نافذةٌ.. وبابُ

وأنا خرجتُ.. ولن أعودَ.. لَيُرْجِعُ الموتى الإيابُ؟

لا تجزعي يا نفسُ إنْ حُمَّ القضاءُ ولاحَ في الأُفقِ الغيابُ.

لا تجزعي يا نفسُ إنْ أنا متُّ وانكشفَ الحجابُ.

بيني وبين الله..

يأتلقُ الكرى.

قمرٌ.. وغابُ!

أَنا يا "فُراتُ" وأنتَ – تدري – كانَ ليْ قلبٌ مُذَابُ.

قلبٌ من الذهبِ المُصَفَّى – كانَ لي – فكسرنهُ الغيدُ الكعابُ.

والطفلةُ السمراءُ تركضُ في خيالي.. والرغابُ.

روحُ القصيدةِ وهيَ تسألني:

أأنتَ هوَ العذابُ..؟!

أُنثايَ.

ريحُ البحرِ.

قافيتي.

الفضاءُ بغربتي.. وأنا العُقَابُ..

سَدَّ الشقاءُ عليَّ كلَّ مسالكي.. وعوتْ ذئابُ.

في قفرِ أحلامي.. وحطَّ على خرائبها غُرابُ.

روحي كمثلِ الجمرةِ اتَّقَدَتْ.. وأعصابي اضطرابُ.

أبداً أضجُّ.. وأشتكي الدُّنيا.. على الدُّنيا الخرابُ.

شُـقِّيْ علـيَّ الثَّـوبُ يـا "لُبْنَـى".. ونـوحي يـا "رَبَابُ".

فَلَقَدْ شَكوتُ.. لَكمْ شكوتُ.. وما استجابوا.

مزَّقْتُ صوتي.. ما أجابوا..!!

الأَقْرَبونَ،

وكلُّهم،

كَذِبٌ. وأظفارٌ. ونابُ..!

لا. مـا عتبـتُ علـى الأحبَّـةِ.. لـيسَ فـي طبعي العتابُ.

بيني وبينَ اللهِ عهدٌ أَنْ أموتَ ولا أُعابُ.

أنا لو سألتُ اللهَ جنَّتَهُ، دُعائي مُسْتَجَابُ.

هُوَ غيمتي الثَمْلَى التي نشتاقُها أنا والترابُ.

وَهُـوَ الـذي يـذكي بروحـي النَّـارَ عاريـةً.. فتلتهبُ الشعابُ.

وهوَ الَّذي يُثْنِي عليَّ إذا نثرتُ قصائدي.. للريحِ.. والشطآنِ.

أجنحتي السحابُ.

وهُـوَ الَّـذِي خَوَّضْـتُ فيـهِ البحـرَ.. أغـرقَ مركبي الموجُ العُبَابُ.

وَهُـوَ الَّـذِي طَوَّقْـتُ فِـي الآفـاقِ.. أبحـثُ عنهُ.. يشهدُ ليْ السَّرابُ.

بيديَّ هاتينِ افتتحتُ نبوءةَ الرحمنِ:

-ثوبوا يا شياطيني.. فثابوا..!!

خَسِئَ الجبانُ فمالهُ عندي سؤالٌ أو جوابُ.

أنـا لا أهـابُ السـيِّدَ الرشـاشَ.. والبغـلَ المزركشَ.. لا أهابُ.

ولـئنْ تخطَّـاني الرَّصـاصُ. أنـا الرصـاصُ.. فهل أُصَاْبُ؟!

روحـي علـى كفـي.. وكـلُّ قصـائدي جنـدٌ غِضَابُ.

ألا تلوموني.. تأرجحتِ المآذنُ.. والقبابُ.

نكصتْ جيادي. والرِّماحُ تناوشتْ جسدي.. وأدمتني الحِرَابُ.

فسقطتُ كالسَّيفِ المجرَّدِ ما تَغَمَّدَهُ قُرَابُ.

-هَيَّـا شـبابُ تنـاثروا حِممـاً.. وثـوروا يـا شبابُ.

ما الموتُ. أغنيةٌ مُعَطَّلَةٌ. كتابُ..

هيَّا افتحوهُ. سطورهُ حُمُرٌ..و

للحريةِ

الحمراءِ

بابُ..

❑❑❑

قصورٌ من الغيم..

شعر محمد يوسف الحسن

لماذا تأخّر حزني عليَّ.. لماذا تأخر هذا المساء؟

وكنتُ بأفضل ما أستطيعُ
أرتب بيت الفؤاد لهُ
وأعدَّ زوايا الحنينِ
وأسكب في المزهريّة ماءْ
وكانتْ دوائر
ممحوةٌ
في الفراغ تراوغ صمتي
فألقي بإيماءةٍ للورودِ
لتكبر مسحورةً
في جهات النداءْ
مساكبُ
من وجع غامضٍ
وعرائش في ظلها العمر يأخذ إغفاءةً
والغيوم تفتش عن ملجأٍ خبَّأتْهُ الجهات
القصيَّةُ في وطن الذكرياتِ
وليستْ بلاداً
ولكنها
وجعٌ في الفؤادِ
وأرضٌ مسيَّجة بالحنينْ
كأني
على باب زنبقةٍ
والعصافير تُلقي بظلّي
على الأرض من غيمةٍ قرب نبع السنينْ
وفي صحوةٍ من شرود المواسمِ
خلف ضفاف الخريف الغريبِ
أحاول رسم المنافي حدوداً
وظلَّ الفصول التي انهمرتْ في نداءٍ بعيدٍ
كأني أرى بعيون القصيدةِ
حُلْماً بلا ضفَّةٍ
وينابيع من فضَّةٍ
للنجوم وصحو البراري البعيدة ممتلئٌ
بالمساء.. وكنتُ أظنَّ المرايا بلا مدخلٍ
والبلاد التي رسمتْني بلهنية في الفراغِ

محمّلةٌ
فوق ظهر الرياحِ!
وتكتبني القبّراتُ
على ورقٍ من حنين الأغاني
ويوشك أن يخرج الليل من نفسهِ
ويسابقني
في دروب الغيومِ
كأني
أمام قصورٍ من الغيمِ
يسكنها الراحلونَ
وصوتٌ على شفة الريحِ يزرعني في الفراغِ
فأدرك سرَّ الحياةْ!
لماذا تأخَّرَ حزني عليَّ
لماذا تأخّرْتِ؟!
يكفيكِ أن تعبري في الفؤادِ
لتأتي قوافل حزني بأحمالها من جميع الجهاتْ!

أغنية

للقبلة الجذلى على شفة المطرْ
سقطتْ عيوني في كمينْ
بمَ أطرد الليل الشريد على شوارع دهشتي؟
ويدي مقيّدةٌ بعطر حضورها
وعلى شفاه قصيدتي.. ذبل الأنينْ
ووراء أدغال الخيال يد السهرْ
عبثتْ بأوراق الرؤى
وبكلِّ أشياء الحنينْ..
أرجوحةٌ
عيناكِ
للضوء الذي يلد الطفولة.. هاربٌ من دربها النسيانُ
جرّحت الأغاني راحتيَّ
وأسرجتْ
لي مهرة الشوق الطليقة في مدى الألوانْ
قلتُ قفي هناك على مسافة شهقةٍ..
مما كتبتُ بلوعتي
فوق المطرْ
يغفو الرجاء على وسادة غيمةٍ..
بيضاء في عينيكِ
في أقصى السفرْ
ما زلتُ أبحث في زوايا الليل عن وهج ابتسامتكِ التي
مرَّتْ
أمام الحلم في دروب الحنين المنتظرْ
أنا هاهنا قرب المساء تلمنّي
تنهيدةٌ
وأرى على ضوء القصيدةِ واحةً
وصدى لأحلام المكانِ استيقظتْ في نبضه المسكون بالأسرارِ
حشرجة الجسدْ..!
والغيم يبني في الفضاء قصورهُ

والبرق يجرح لهفتي
وأنا الضنين بنكهة الحزن التي.. بين التفاتتكِ القصيرةِ والأبدْ..!
وأرى على ضوء القصيدة كلَّ أرض الليل يحرسها المنامُ..
وكفّكِ البيضاء تقطف أروع اللحظات قبل نضوجها
وأراكِ تختبئينَ.. تختبئينَ في ثوب النسيمِ كَ <لا أحدْ!>
ومعطّرٌ أرقي بأشياءٍ تروق لها الكآبةُ
وانتبهتُ
لوردةٍ
.. منسيَّةٍ
تغفو على ظمأ الضبابِ
وحاصرتني الأغنياتُ.. وجمّعتني في ثياب فراشةٍ
وعلقتُ ما بين الصدى والبحر يرشفني الشجى.. .. ألمٌ
وديعٌ
ناعمٌ في الصدر أفلتَ من سياج قصيدتي..
وعلى ذرى الكلماتِ
ينتظر المدى انسكب الحنينُ على مرايا البرقِ
والحلم المحاصر بالحقول وبالأغاني لمّني
من غربة الليل الطعينْ
برماح جيش اليأسِ
حين عبرتِ في حلم البراري غيمةً بيضاءَ..
أغنيةً من المطر الحزينْ
للقبلة الجذلى.. وراء الريح في بحر السنينْ
بمَ أطرد الليل الشريدَ على شوارع وحشتي؟!
ويدي مقيّدةٌ بعطر حضورها
وعلى شفاه قصيدتي ذبل الأنينْ
ووراء أدغال قصيدتي ذبل الأنينْ
عبثتْ بأوراق الرؤى.. وبكلِّ أشياء الحنينْ..

❐❐❐

(الشِّعرُ ويمامةُ الفجر)

شعر: غسَّان لافي طعمة

الشعر

ملكٌ تتوِّجُهُ صباباتُ الصَّباحِ
بما تبقَّى من رَضابِ اللهِ
في شفةِ الأقاحْ.
ملكٌ لهُ الكلماتُ أثوابٌ
ومن نجوى سلاحْ.
يرتاحُ في ترنيمةِ العصفورِ
يصحو في مداراتِ الصَّباحْ.
فإذا أدلهمَّ الخطبُ
كانَ البلسمَ الشَّافي
على نزفِ الجراحْ
صلُّوا لهُ.. صلُّوا عليهِ
فقد ترقَّدَ جمرُهُ
في موقِدِ العاشوا على بابِ الخليفةِ
يرقبونَ البسمةَ الغرَّاءَ
كي يلدوا القصيدةْ.
صلُّوا لهُ.. صلُّوا عليهِ
تعلَّقَتْ بثيابهِ
أوحالُ مَنْ هَذَروا الكلامَ
على دنانيرِ الجريدةْ.
ملكٌ لهُ أرواحُنَا عرشٌ
ويسقينا وريدهْ..!!

يمامةُ

الفجر:

أ-خشية:

كم كنتُ أخشى أنْ أحبُّكِ
فاخترقْتِ حدودَ خوفي
إذْ وعيتُكِ تكتبينَ الصُّبحَ بالشَّفتينِ
أغنيةَ النَّهارْ
كم كنتُ أخشى
أنْ ترفَّ يمامةُ الفجرِ الحزينةُ
فوقَ غُصْنِ الرُّوحِ
والشَّجَرُ اصفرارْ..

كَـمْ كُنْـتُ أخشـى أن تفـاجئني
مواعيدُ اليمامةِ،
وانتبهْتُ، وقد ملأْتِ القلبَ
من زغبِ الصِّغارْ.
هـلْ كنـتُ فـي اللاَّوعـيِّ أحيـاكِ
انتظارْ؟!
لحنـانِ نحـنُ تعانقـا فـي هـدْأةِ
الكلماتِ
فانهمرا قراراً في جوابٍ
أو جواباً في قرارْ.

2-شرفة:

هيَ شُرْفَةٌ في القلبِ، كيفَ بنيتها
من رقَّةِ الأحلامِ والأهدابِ؟!
ومددْتِ سوسنها شرايينناً إلى
جسدي، فجُنَّ بنشوةِ الأطيابِ
فإذا تَنَفَّسَ كنْتِ عِطْرَ هوائِهِ
وإذا ارتَعشْتِ تراعشتْ أعصابي
هل نحنُ دجلةُ والفراتُ يضمُّنا
شطُّ الهوى، ويلفُّنا بعُباب؟!
تَعِـبَ السُّـؤالُ، ومـا تعبْـتُ مـن
الهوى
فإذا سألْتُكِ كنت أنتِ جوابي
هل نحنُ دجلةُ والفراتُ يضمُّنا
شطُّ الهوى ويلفُّنا بعُبابِ؟!

❐❐❐

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

أول نبضة قمح

شعر...جابر أبو حسين

مشاهد بالأبيض والأحمر

زهير محمد هدلة

المشهد

الأول

مِنْ ركامِ المجزرَةْ
لملَمتْ أمٌّ بقايا طِفلَها
قَبَّلَتها مائةً،
ثمَّ ضَمَّتها لِصدرٍ لم يوفِّ رضْعَةَ الشهرِ الأخيْر.
ورنتْ نحو السماءْ
تسألُ الله العليْ:
باركِ الأشلاءَ هذِهْ
خلِّها يا ربُّ تغدُ جارحاً أو قُبَّرَةْ
كيفما تأتِ الرِّياحْ
تلتقِ جنينَ رغمَ المجزرةْ
مِنْ عِظامٍ نخرَةْ
تسوّي فوقَ حصانٍ من ضياءْ
قادرةْ
مقتدِرَةْ
ولتكنْ هذي الدِّيارْ
للغزاةِ الغرباءْ
يا إلهي مقبَرةْ.. يا إلهي مَقْبَرةْ

المشهد

الثاني

بسمةُ الأَطفالِ أقوى
مِنْ رصاصِ القتَلْة.
طِفلةٌ توقِظُ في الصُّبحِ أباها
وأَبوها لم ينَمْ.
كانَ في عينيهِ نَزْفُ.
كانَ في جَبهَتهُ السَّمْرَاءِ نَزفُ.
كانَ في كَفَّيهِ رَجْفٌ مِنْ حديدِ القُنْبَلَةْ.
كَانَ يدري

ما الذي يبغيهِ أَعْدَاءُ المخيمْ
كانَ يرنو لبيوتِ الأهلِ والصَّحْبِ ويبكي.
وأَمَامَهْ،
وَقَفَتْ طِفلَتُهُ الصُّغْرَى تناديهِ وَتبسُمْ.
ملأَتْهُ البَسْمَة النَّشوى اخْضِرَاراً
أَغْمضَ الجفنَ ولكنْ!!
حاذري.. الْنارُ.. بُنَيَّةْ.
سَقَطَت طِفْلَتُهُ بين يديهْ.
قلبُها كانَ دفيئاً مثلما قلبُ البتولْ.
وَدِمَاهَا حينَ سالتْ
ما هَزَزنا منْ نخيلْ.
وَعَلى الثُّغْرِ النَّدِيْ
لَمْ يَزَلْ سِحرٌ شَفيفٌ ومخيفْ
وَلولَ الغازونَ حينَ انحدرَتْ تحتَ شِباكٍ قُنبلَةْ
قالتِ الطِّفْلَةُ فِي صَوتٍ خَفِيٍّ أَرأَيْتْ!؟
هَاهُنَا نَحْنُ وَمَا يَقدِرُ سَفَّاحٌ لِهواهْ
أن يواري وردةً أو سُنبلَةْ.
وابتساماتُ الصِّغارْ
دائماً أبقى وأقوى
مِنْ رَصاصِ القتلَةْ

المشهد

الثالث

في خريفِ العُمْرِ كانتْ.
والَّذِي يعرِفُ حقَّاً لا يرى أكبرَ من فصلِ الخريفْ.
شجرٌ يعطي ونهرٌ مستريحٌ
ورياحٌ تكنِسُ المصفرَّ من جُوفِ الرِّجالْ.
وشموسٌ تَلْسَعُ السوءاتِ أمضى من سيوفْ.
في خريفِ العمرِ كانتْ
صوتها أرهبُ من ريحِ الشَّمالْ.
كفها المعروقُ أقوى
مِنْ جَلاميدِ الجبالْ
حُلمُها يا روْعَةَ الحلمِ الَّذِي شَقَّتْ أغانيهِ المحالْ.
ناولتْهُ المصحَفَ الكانَ لَدَيهَا.
أنتَ ابنُ الأرضِ أُقسمْ:
أَنْ توفِّي النذرَ يا أغلى البنينْ.
لن أنامَ اليومَ حَتَّى أسمعَ الصَّوتَ الحبيبْ.
فأرى فيكَ أباكَ يومَ سمَّاكَ وَراحْ.
وأراكمْ تشعلونَ تحتَ شباكي الصبَّاحَ
قَبَّلَ الابنُ يديها ومَضَى.
روحُهُ بين يديهْ.
نارُهُ في رئتيهْ.
حُلْمُهُ كُلُّ الفَضَا.
وَمَع الرَّجْعِ الأخيرْ.
مِنْ لُهاثِ القنبلةْ.
زغْرَدَتْ أُمُّ الشَّهِيدْ
قَدْ قَهَرْنَا القَتَلَةْ.

❑❑❑

خيام الضوء

شعر: عبد الكريم شعبان

بانشغالي عنك بي أطفو فلا أعبرني إلا إليك/

مالئاً فارغَ كفيَّ مليّاً بيديك/

أيُّها المبذول للأقصى.. وللأدنين في بادية الحلم أنا مرتحلٌ في مقلتيك/

***

عبقٌ يكتبني في دفتر الشوقِ

أما يكفيك أن تقرأني سطراً.. وتمحوني

فما أذهل إلا عن مدارات فتوني/

ذاهلاً أسحب أنفاسيَ من أنفاس روحي

حين لا أنفكُّ أصطاد بعينيَّ عصافيرَ الرؤى من غابة الصمتِ..

وأجتاز براري اللونِ

لا يعرفني إلا جنوني/

***

وهي إذ تعشق كوخ الحمأ المسنون..

ماذا تفعل الأيام بالنوم وباليقظةِ

ماذا تجتني الأنفاس من طيفيهما إلا المراراتِ

ومن يهدم بيت الداء كي يصعد في المرقى إلى (الكن فيكونْ)/؟

خزف بيتي وطينْ/

وجنون بجنونْ/

***

علِّقوا عينيَّ بين الماء والطينِ..

ودلّوني على لون أغانيَّ..

ومسرى الغيم في النسغِ

اسألوا عن مفرق الدرب الذي ألبسني النايَ

وأعطاني عصا الراعي..

قفوا واستعروا مثلي بنيران هوى ليلى..

أضيئوا فسحة الكهفِ..

أنا الآن معمَّىً بي.. ومتروكٌ على غاربِ حبلي/

اسألوا من مرَّ قبلي/

اسألوا الواصلَ والقاطعَ بالوصل.. ومن لم يكتمل قطعاً بوصلِ/
واهتدوا بي.. بضلالي/
قبل أن أنسُك في الهدي ضلالاً بضلالِ/
وانهضوا مثلي إلى منحدر النهر..
فنرمي ورقَ العمر.. وأثواب الليالي/
وجنون الاحتمال/
والبسوا حالة حالي
حالةً تلبسها الأحوال
حالاً بعد حالِ/

***

لملموا عن ورق التين حكاياتي.. ومن عشب البراري/
نزقَ اللوعة من ثغر الجرار/
واستريحوا في خيام الضوء ما بين البوادي والصحاري/
أنبتوا ريشيَ واستوفوا على النَهدة أطواق إزاري/

***

أنا مأزومٌ.. ومأذونٌ.. وما دونيَ دوني/
دوّنوني في السِّجلات على "هيٍّ بن بيٍّ" وامسحوني/
أطرِقوا بالفكر أعواماً.. وضيعوا.. والتقوني/
أنا بين البين والبينين مشغولٌ ببينِ/
حلمي ينضج في محرقة الدهر.. وروحي تجتبيني/
وأنا أعبر محمولاً على كفِّ سنيني/
جسداً ينسال كالدمعة.. من عينٍ لعينِ/
ودماً يحمل تاريخاً من اليقظة والنوم..
وجيشاً من حنينِ/

***

اِذهبي بي حيثما شئت.. أنا ظلٌ ظليلُ/
وانثريني في الفضاءات.. أنا قالٌ وقيلْ/
يتصبَّاني مقيلُ/
ويناغيني مسيلُ/
ضارباً في الأرض أطويها.. ومن خلفي الدليلُ/

***

أرِّخوا: كان يحب الناي والمرأة.. والفول المدمَّس/
والتباريح إذا ما الليل عسعس/
وجرار الحلم مهدوراً.. ونهدين عصيين.. وملمس/
واكتبوا: كان له عينٌ فلم تترك لحسنٍ أملاً في أن يُلبَّس/

***

هكذا كانت تعرِّية الشهادات.. وأنفاس الخزامى/
عبقاً يسفحه الدنُّ.. جنوناً يتسامى/

هكـذا يقبــع فــي زاويــة الحــزن ويســتغوي الندامى/
ذاهلاً عن نفسه حيناً.. وحيناً يتعامى/
***
سجِّلوا: كان شفيفاً كمرايا الظلِّ.. مشغوفاً بلا شيءٍ.. ومنقوعاً بماءٍ/
مستحمّاً بالخيالات.. وأمطار الشتاءِ/
ناقلاً أعضاءه البلهاء من داءٍ لداءِ/
***
أنكروا ما شئتم أنتم عليه.. واكتبوه/
علِّموه كيف لا يغفل عمّا يوجب العطس.. اسألوه:/
مـا الـذي تعـرف عـن نفسـك..؟ هـل أنـت الذي قد ذكروه؟/

والهويَّـات التـي تعبـر مـن عـينٍ إلـى عـينٍ ومن جيدٍ إلى جيدٍ..
فهل تهوس بالشعرِ..؟ انبشوه/
هـل تعـاني ألمـاً فـي الـرأس والمعـدة..؟ أم أنت فتىً من عهد عاد..؟!/
قدَّموه للأضاحي ليلة العيد.. وما قولك في خيمتنا ذات العمادِ؟/
–إرمٌ ذات العماد/
وبلادٌ كبلادي/
لم تذق طعم الكرى من ليلة الرقص على الطبل ومن يوم التنادي/
ناد يا صدّاح ناد/
إرمٌ ذات العماد/
لبست جبَّة أحوالي.. ونامت في مهادي/

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

نصف غناء.. وحلوى

شعر..فاديا غيبور

يا رقة هارون

شعر: إبراهيم النمر

دَاهَمني وجهُكِ،
وأنا الغافلُ،
أحمل في القلبِ،
برودة قطعة ثلجْ..
يحملني وجهُكِ،
مثل بساطِ الرِّيحِ،
لأوسع مَرْجْ..
وأُضِيْعُ بزحمةِ شوقي،
ما خبَّأتُ من الرَّيحانِ،
وأبدأ موّالي بالآهِ،
بليلٍ مازَجَني الخمرةَ،
أَشْعَلَنِيْ
كحصانٍ أسرجتُ الأكوابَ الثكلى،
وبدأتُ الهَرْجْ..

*

أعرفُكِ الأُنثى،
والمدن الحسناءَ،
وجسراً يعبرني،
وبلاداً تقتلني وأنينْ!!..
أعرفُكِ يقيناً:
خمرةُ روحِكِ فيَّ،
وخمرة روحي في أشواقي،
والرُّوحان بكأس الوجدِ،
وكأس الوجد حزينْ!!..
أعرفكِ الرَّقَّةَ
والرِّقَّةَ،
والعاشِقةَ،
وأمّي حين يُعذّبها الطّلقُ،
وفسحةَ سجّانٍ لسجينْ!!..
أعرفُكِ الوجعَ المنتقِلَ إلينا
من صِفّيْنْ!!..
يا زَمَناً من ورقٍ،
وجداراً من طينْ..
مقتولٌ فيكِ،
وأعرفُ أنَّكِ قاتلتي
ولأجلِكِ قَبَّلْتُ السكّينْ..

*

يا رَقَّة هارونَ،

وعشقَ النّهر الممتدّ،

بطول القهرْ..

عشقُكِ مروحةٌ في تمّوزَ،

وفي كانون الجمرْ..

يا أجملَ أرضٍ أعرفُها

يا أجملَ أرضٍ تعرفني.

يا روضاً مِنْ مَنٍّ،

أو سلوى،

أو خمرْ..

أعلنتُ ولائي بالأشعارِ،

وجنَّدْتُ لأجل هواكِ الشّعرْ..

فلتقبلْ فاتنتي شِعري،

المجبول بحبرْ..

داهمني وجهُكِ،

مثل نبيّ في زمن الكفرْ..

داهمني نهرُكِ،

فاستلقيتُ على سُرَّتِهِ البيضاء،

ومَرَّ العُمْر..

❑❑❑

صـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الفارعة

شعر...علي شبيب

عالم القصة

نائم أنت أم
يقظان يا يعرب؟

قصة: د. محمد أحمد معلاّ

–يعرب أنت نائم أم يقظان يا يعرب؟ استيقظ إنهم يدعونك للحرب، انهض يا يعرب، ما أحلاها لو تقوم الآن تغسل وجهك تطل عليهم وتقول: أنا جاهز، ابشروا فالنصر قادم.

يعرب أنا أمك، لقد وقعت على التبليغ عنك، لم يقبلوا أن يوقع أبوك.. أبوك كما تعلم!

أقترح عليك يا يعرب أن تستعير بوط جارنا، لديه بوط عسكري سميك صالح للحرب، حذاؤك لن تركض به ساعة إلا وتكون حافياً..

يعرب أنت نائم أم يقظان يا يعرب؟ لو سمعت مني لبقيت ثيابك نصف جديدة كما جئت بها من البالات، ما كان الداعي للمشاوير كل مساء؟ أبليت لباسك على الفاضي، أنت لا تسمع مني يا يعرب! ودبليو بوش، دبليو نفسه يسمع من أمه، خذ ما شاء الله زند قوي ويحارب العالم بأسره ولا ينسى أن يسمع من أمه، حتى في شراء كيس بطاطا يستشيرها ويعمل بنصيحتها، تصور! هذه تسمى طاعة أم يا يعرب! أما أنت فلا تسمع مني، كم مرة قلت لك المدير أمير، ولا أحد أحسن من أحد، المدير عنده شركة والأمير عنده نبع بترول، لا فرق، طاعة مديرك واجبة لأنه من أولي الأمر، لكنك لم تسمع كلامي، أحد له عقل يا يعرب يمر برئيسه ولا يحييه تحية يصل انحناء رأسه فيها حتى الركبة؟ أحد عنده عقل يرى رئيسه يرفّ كالنسر أمام ثلاث موظفات ولا يتركه على راحته؟ لو انسحبت لما وصفك بالوقح، بل لاحتسبها لك بينه وبين نفسه.

أنت ترفض وتترفع أعرفك عنيداً، أما ابن جيراننا فلا يتكبر، نعم يقبل الأمر وبكل طيبة خاطر ويترقى، أما أنت ترفع ما شئت فلن تترقى يا يعرب، لا أبداً، أما قلت لك الأرض الواطئة تشرب ماءها وماء غيرها؟.. لكن يا حسرة كم عددت على مسامعك، وكأني عددت على حجر صوان!.

–يعرب؟ أنت نائم أم يقظان يا يعرب؟ ما أحلاها لو تنهض الآن تغسل وجهك تطل عليهم وتقول: أنا جاهز، ابشروا فالنصر قادم!.

يعرب كيف ستحارب يا بني بهذه الأنياب المتآكلة المهشمة؟ وكل هؤلاء أطباء الأسنان ماذا يفعلون؟ ألا يستطيعون حقاً استبدال أنيابك البائدة الأثرية من عصر اللبن، بأنياب جديدة بقوة الفولاذ!؟ أنت لم تسمع مني أبداً يا يعرب، قلت لك غمِّض غمض، فألف مسلة تترصد العين المفتحة لتقلعها، لكنك بدل أن تغمض على الأقل عيناً، فتحت الاثنتين على اتساعهما حتى الجحوظ، مديرك طلب منك أن توقع على ترميم بناء الشركة، أنا أخجل رئيسي

الذي أدرج اسمي بنفسه في اللجنة!؟ ومن المرمم؟ ابن قريتنا عدنان المتعهد، بدل أن تقول حاضر على عيني ورأسي نخرت في وجوههم ورفضت، وقلت ترميم القديم يكلف أكثر من بناء الجديد، وهل تظن نفسك اكتشفت اكتشافاً؟ كل الناس تعرف، وحتى حمار بيت عمتك الأبتر يعرف ذلك، وأنت تعرف أيضاً أن الجديد لا يجدي على أحد، لا على مديرك ولا على عدنان ابن قريتك، وما كنت تظن؟ أنت توقيعك توقيع وزير؟ ولقد رممها، وراحت أمه تغسلنا وتنشرنا وتطوينا في كل المحيط وتقول: هذا اليعرب الخبيث الحسود لن يرى خيراً أبداً، ناصب ابني العداء ووضع دأبه بدأبه، لولا حلم الله لضيع عليه مليوناً بحالها ربحاً صافياً، عملت لنا أعداء في القرية يا يعرب، أينقصنا أعداء؟ أما كان أحلى لو أخذته بالأحضان مصافحاً وقلت: عدنان! ابن قريتي ورفيق طفولتي! تكرم.. تكرم على بياض أوقع، لكن حلاوة اللسان رزق، وأنت مثل أبيك

محروم منه يا يعرب.

أنت نائم أم يقظان يا يعرب؟ ما أحلاها لو تنهض الآن تغسل وجهك، تطل عليهم وتقول: أنا جاهز، ابشروا فالنصر قادم!.

لو سمعت مني يا يعرب وضببت لسانك! وماذا فيها سيارة تساوي جديدةً ستمائة ألف، أصلحت مرة في السنة وكلف إصلاحها مليوناً ونصفاً، ماذا فيها يا يعرب! أنسيت أنهم لم يصلحوا السيارة وحدها؟ بل أصلحوا ظلها أيضاً، وإصلاح الظل مكلف، مكلف للغاية، ما كان الداعي للكلام عنها حتى نشرتها في المشرق والمغرب وكأنها فضيحة! ونبهت الأعين لتلك السيارة المستهلكة المتهرئة، كل الأبصار صارت ترصدها وكأنها العربة التي تحمل نابليون وعشيقته السرية!.

لقد أغظت مديرك المسكين يا يعرب، وكأنه أول من عملها أو آخرهم! ولقد شرح لك بالعيني والروحي، وبلسان عربي مبين أن صرف العملة الوطنية لا يؤثر على الاقتصاد، بل ينعشه، ما أسهل طبع الورق!

لكن الحرص واجب في القطع الأجنبي، في العملة الصعبة، هنا يكون التوفير، وهنا يظهر أولو العزم عزمهم، أرأيت كم كنت جاهلاً يا يعرب؟ وكم لا عزم لك إذ تقبض راتبك بالعملة الوطنية الغير صعبة وما أسهل طبعها! كنت تجهل يا يعرب والإنسان عموماً عدو ما يجهل.

يعرب إنهم يدعونك للحرب، أنت نائم أم يقظان يا يعرب؟ ما أحلاها لو تقوم الآن تغسل وجهك تطل عليهم وتقول: أنا جاهز، ابشروا فالنصر قادم.

رئيسك هذا الذي عبته يا يعرب أشفق عليك، قابل شرك بإحسان، أراد أن يريحك، أعطاك غرفة فيها كرسي وطاولة، ولم يكلفك أن تعمل أكثر من الخلود إلى الراحة وحك الرأس والتثاؤب، لمن يصير هذا العز يا يعرب!؟ حتى ولا للعاطل عن العمل في أوستراليا يصير له أحسن من هذا، تقبض راتبك أول كل شهر هنيئاً مريئاً بالعملة السهلة، وبسهولة تصرِّف وتصرف، لكن النعمة لباطة يا يعرب! ولباطة بالزوجين! نعم، من مِن العرب العاربة أو المستعربة أو المقيمة أو المهاجرة يرفض أن يكون عمله الراحة المريحة، والمسبحة المسلية، والجلوس في المضافة مع النشامى وارتشاف القهوة المرة، يصغي إلى السالفة بعد السالفة، فهمني من؟ قل؟.

وأنت رفضتها يا يعرب، نعم، رحت تتذمر من الراحة، تريد الفاعلية، الجدوى، مديرك لم يملأ عينك بكل ما يتمتع به من فاعلية وما أجدى فاعليته لو كنت تفهم بالسائل والصلب وجريان العملات من سهلة إلى صعبة! وبدل أن تجيب ذلك الصحفي النمام الأعوج الوجه، وتقول: مديرنا يقضي نهاره وليله أمام الكمبيوتر، ولا يفكر إلا في شاغل واحد، التحسين والتصميم والاختراع، وإعلاء الصرح وتحصين القلاع، قلت: مديرنا مهووس بالجنس، آخر صرعة وأولها تجدها عنده، يدرس الهندسة الجمالية لحواء الأولى وما طرأ عليها من تحسين في آخر نسخة صدرت، وليس في برامج

جهاز كمبيوتره غير أجساد النساء وزهو ألوان الفساتين.

أهذا يقال يا يعرب عن مدير تناسى خطيئتك الأولى، وتفضل عليك بطاولة ووراءها كرسي وقال لك: هندس على كيفك، ولا تزعج نفسك باستخدام جهاز أو ورق!؟ ما كان لك أن تقابل إحسانه بالجحود، لا، نبي من قدماء الأنبياء لعن ابنه لأنه اطلع على عورته، فجعله خادماً لأخوته، لمجرد لمح بالبصر، فكيف بك أنت يا من نشرت عورة مديرك على الناس فوق صفحات الجرائد بالكلام الموثق بالصور.

وكان لطيفاً إذ طردك إلى البلدية يا يعرب، وماذا فعلت هناك؟ الشوارع تقاس بالشبر يا يعرب؟ وماذا فيها لو ازداد طول الشوارع ليصير المتر ثلاثة؟ أليس هذا ربحاً للوطن؟ ألا تزداد بهذه الطريقة مساحة الوطن؟ ليتها تزداد ألف مرة! وماذا فيها لو حُفِرت الأرصفة كل ستة أشهر؟ هكذا تتعرض التربة للشمس والشمس تطهر من الجراثيم، وأيضاً نربح بلاطاً أجد بستة أشهر، أليس هذا أفضل!؟ طبعاً معهم الحق بطرد مهندس مؤذ ليس عنده سعة مخيلة ليفهم تطاول المسافات، وكل شيء عنده بالكيل والقسطاط، والله أنا أحب الشراء ممن يرجح لي كفة ما أشتريه، ولو أني أعرف مسبقاً أنه نزع القلب الخفي للوزن، لكن سبحان الله هكذا نحن! أنت يا يعرب تعلمت كيف تهندس الشوارع والبنايات، لكن للأسف عجزت أن تفهم هندسة المفيد من العلاقات.

أنت نائم أم يقظان يا يعرب؟ ما أحلاها لو تقوم الآن تغسل وجهك، تطل عليهم وتقول: أنا جاهز ابشروا فالنصر قادم.

ومن البلدية أُخرِجت طرداً يا يعرب! إلى أين إلى النقابة، وفي النقابة ما فيها، من اليوم الأول جئت منهوش الوجه وأنت تكرر: التفاح إلى يباس، في كل شجرة ألف دودة، وكل يوم ثقب جديد، أيعقل أن لا آلة تطال أحشاء الثقوب وشبكة تواصلها لتقتل الدود اللعين، وصفتهم بالعصابة وشلة الأوغاد، والقبض والرشوة والمحسوبات، والمجردين من النزاهة ومن الوجدان والضمير، وماذا فعلوا! ظننت أنك وحدك قادر على أن تتهم؟ لا يا يعرب، ضربني وبكى سبقني واشتكى، هي مثل والمثل حكمة، والحكمة في الاستخدام الحكيم للحكمة، ولقد استخدموها ضدك أنجع استخدام، قابلوا اتهامك الوحيد باتهامات شتى، جميعاً قالوا أنك رجل متزيد من الأغنياء، أنك لص مع وقف التنفيذ لأنك تتجشأ وتتقيأ شبعاً.

أتعرف البارحة حين دخلنا البنك أنا وأبوك لأقبض ما أستحقه من راتبه التقاعدي التسعمائة ليرة المحروسة، راحوا ينظرون إلى أبيك المحروم من الحقوق المدنية ويتهامسون، أنا خجلت، أما أبوك فلم يخجل، وأعجبني أنه لم يخجل، بل قال دون أن يسأله أو يصغي إليه أحد: لست ابن أنبوب ولم أولد استنساخاً، رغم أنني تحت صفر أوراق الوجود فأنا موجود، تذكرت ضحكت وقلت له: خذ إذاً التسعمائة بحذافيرها علك تتقيأ شبعاً مثل ابنك.

يعرب أنت نائم أم يقظان يا يعرب؟ ما أحلاها لو تقوم الآن، تغسل وجهك، تطل عليهم وتقول: أنا جاهز، ابشروا فالنصر قادم.

أتساءل أحياناً يا يعرب إن لم نكن نحن الضعفاء ظالمين، والمديرون والأقوياء هم المساكين، نحن لا نشفق عليهم يا يعرب، ولا نحاول أن نفهم مقدار ما يعانون، قل بالله عليك ماذا يفعل بوش المسكين بقوته؟ أفكرت في هذا يا يعرب!؟ الرجل يعمل رياضة كل صباح ومساء، يكاد جلد زنده يتفتق من ضخامة عضلاته، ولا يجد من ينازله! هنا المشكلة يا يعرب، لا يجد من ينازله! ماذا يفعل أيضرب رأسه بالحيطان؟ يريد أن يتشوف قليلاً أمام زوجته التي تغار من سيطرة أمه عليه حتى في اختيار كيس بطاطا تتدخل، لطالما قالت زوجته لأمه: لا أسمح لك التدخل في شأني، ولا كلمة، مثلما لك رجل، لي رجل.

هنا القضية، مثلما لتلك رجل، لهذه رجل أيضاً، وعلى المسكين أن ينافس أباه يا يعرب ليربح اعتباراً في عين

زوجته، لكن لا أحد يرضى بمنازلته تصور المسكين، ينظر إلى الحيطان يرى صورة نابليون! ينظر إلى الحيطان يرى صورة هتلر، ينظر إلى الحيطان يرى صورة أبيه، كلهم محظوظون وكان لهم أعداء ينازلونهم وللتاريخ سجل إلا هو! وحده السيء الحظ لا يجد من ينازله، كيف لا يجن الرجل يا يعرب والعدو الوحيد الذي تسلى أبوه بتفكيكه قد زال؟ كيف لا يجن وعضلاته تطالبه بانتصار، وزوجته تطالبه بانتصار، والصور المعلقة لصانعي مآسي تاريخ

البشرية المعظمين تطالبه بانتصار، وأبوه الذي لا يزال حياً ويمارس الرياضة أيضاً يستفزه وكأنه يتحداه؟ دون كيشوت جن لمثل هذا، ونازل طواحين الهواء متخيلاً أنهم فرسان، يصعب العيش دون عدو يا يعرب لمن يبتغي أن يكون بطلاً مرهوباً من الأقرباء والأصدقاء والغرباء على حد سواء، ثم للعدو فوائد جمة لا تحصى، مثلاً يحفز العدو أعصاب المرء فيشعر بالحيوية، وليبقى قوياً يأكل بشهية، ويتيح له لذة تعذيبه، والتفنن في استخدام أسلحته وتجريبها وتطويرها في قتله، ويطيل العمر ليس فقط في السلطة والبيت الأبيض، بل خارج السلطة أيضاً، فالعجائز يحتاجون إلى الماضي والمفاخرة بما أنجزوا، يتحول الماضي إلى خبز حياتهم اليومي يا يعرب! ربما خطر لبوش أن يعثر على وكر نمل ليتحاشاه رأفةً، فيقال عظيم دبل يو كسليمان، لكن سليمان كان عظيماً في ذاته وقبل أن يشفق بالنمل، فكر معي يا يعرب فكر معي في قضية هذا المسكين، ألا يقال الحاجة أم الاختراع؟ إن لم يكن الاختراع في أمريكا فأين يكون إذاً، لن تقول في أم درمان أم جبال طرطوس؟ شيء معروف يا بني: أننا نكره في الآخرين ما نراه من أنفسنا فيهم، الإرهاب وعشق القتل والدمار أصيل في دبل يوكلون عينيه، ألم يرضعوا ويحتضنوا ويربوا إرهابيين أبثوهم في كل مكان؟ دبل يو خرج من الحمام وهو يرقص ويصيح فرحاً وجدتها وجدتها، لن يتجاسر حتى أبي بعد الآن بمفاخرتي، سأبز الجميع، سأكون أعظم دراكولا في التاريخ، سأصارع العالم كله في آن، بقبضتي اليمنى سأحطم الشعوب الفقيرة اليتيمة كطواحين هواء أحولها خراباً يباباً، وباليسرى سأرعب الأصدقاء، ولسوف يرتجفون أمامي ذعراً ولا يكادون يتمالكون، سأعمل من الرعب فناً قائماً ونهجاً لتدجين من يعتقدون أنهم ذوو كفاءة، ولن يقال بعد الآن أن قبضة كلاي أشهر من قبضتي، ولا نيرون محباً لمتعة الفن أكثر مني، حرق روما ليتلذذ بأوار الشُّعل الراعفة في الآفاق!؟

سأحرق مثل روما أضعافاً وأملأ البلدان جثثاً وطاعوناً، وسيأخذ الصندوق الدولي إبداعي بالحسبان، سأكون حللت شطراً مهماً من مشكلة تزايد عدد السكان.

وبعد أن وصلت إلى هذا الفقه في معرفة أسرار الرئاسة والإدارة والمدير، ألا تعذر مديرك المسكين يا يعرب؟ وكيف له أن يشعر بنفسه كبيراً مديراً هائلاً وهو ضئيل إن لم يضطهدك ويظلمك؟ كيف يمكن أن تكون له حاشية أن لم يفرق ويمزق ويفتق ويرتق ويلحم قل.. قل ألا تعترف أنك ظلمته؟.

أنت نائم أم يقظان يا يعرب؟ ما أحلاها لو تقوم تغسل وجهك، تطل عليهم وتقول: أنا جاهز، ابشروا فالنصر قادم.

لو ذهبت يا يعرب فقتلت في الحرب لسميت شهيداً، ولسُميتُ أنا أمك أمُ شهيدٍ، وكلما خرجت إلى الصالون صباحاً أم بعد القيلولة من كل يوم، أنظر الصوفا وأقول: هنا كان ينام يعرب، ولربما تهيأ لي فناديتك وسألتك إن كنت ترغب في تناول القهوة معي، ولأعطوني بيتاً مثل هذا البيت،

أليست صاحبته أم شهيد! غرفة واحدة وصالون يا يعرب، صحيح أنه يبدو قديماً جداً وكأن طينته هرمة استخدمت أكثر من مرة في بناء قبل هذا البناء، إلا أني أعرف أنه أنشئ جديداً، لا يهم أنه بيت ضيق فسقفه يكفي ليلجئ أمك وأباك في كبرتهم، لكن للأسف أعرف يا يعرب أنك ستموت ولن تسمى شهيداً، وما كان عليك أن تقول للأعمى أعمى، ألم تقرأ في كتب العرب كيف يسمى الأعمى بصيراً، والملدوغ بسم الأفعى سالماً؟ يوم صادفك ذوو الفضل مجندلاً على الرصيف ونقلوك إلى المشفى، جاء في تقرير الشرطة: لم يُضرب بأمر سيدنا أمير المؤمنين، ولا بأوامر قواد جيوشنا في طنجة أو اليرموك أو حطين، ولا بأمر والي مدينتنا المعظم الأمين، بل الضربة جاءت على أم الرأس وفي حمرة الظهيرة من مجهول.

وجاء في التقرير الطبي: حبسة في اللسان والجوارح، تأذٍ شديد في السمع والبصر والفؤاد وكل ما كان عنه مسؤولاً، نتيجة اعتلال ناجم عن ارتفاع توتر خبيث في المحيط الخارجي الكوني، وليس نتيجة الضربة على أم الرأس، والتي لم تكن قاضية ولم تؤثر تشريحياً في الأعضاء، وبناءً على طلب المديرين نقرر:

مريض متمارض.

أخشى إن وافتك المنية يا يعرب أن يقرر التقرير بناء على طلب الإدارة والمديرين: ميت متماوت.

لكني متأكدة أنك تسمع رغم أنهم أفادوا في تقريرهم أنك لا تسمع، وإلا لِم كل مرة ينعقد فيها مؤتمر قِمة تتهيج أمعاؤك الغليظة والدقيقة معاً، بل وبريتوانك أيضاً، وترتخي مصرانك وتنفلت، ولا عمل لي غير التنظيف والتنظيف، رغم أنك لا تأكل إلا القليل القليل، أعترف لك أن الطمع يستبد بي في هذه اللحظة لأفكر وأقول لو حملتك الآن إلى المشفى ليضعوا لك كيسي مصل يقويانك ألا تنهض يا ترى وتقول أنا جاهز ابشروا فالنصر قادم؟ لكن.. لا، أظن أنه رجاء صعب غير مستطاع حتى ولا بمعجزة.

لا أعرف يا يعرب إن كنت ستنهض يوماً، لكني متيقنة أنك عارف الآن بكل شيء يحدث رغم أنك شبه مسبوت، كأني في سريرتك تقول، دين كاسد، وناعقون باسمه ضالون مضلون، بيان وفصاحة ولا يقين، تفسيق وتكفير وتنفير، هواهم إلههم، والدولار إمامهم الأخضر المقتدى، أما عن الأخلاق فلا تسل، فساد وشر وطمع وخلل وعلل، وجور وعسف وغيظ وسأم وجهلُ عقولٍ وأباطيل، أتعرف يا يعرب لِم ضرب الله عاد وثمود؟ الأكثر من هذا نزل بهم سوط العذاب!؟.

يعرب أنت نائم أم يقظان يا يعرب، لا تصغ إليّ يا بني، كذب لا أحد طلبك للحرب، ولا طلبوا غيرك، ما قلته كلام في كلام، وستسمع إن انتبهت جعجعةً على المنابر تصم، لكن لن تسمع حتى ولا همساً رقيقاً حالماً لمدفع، اللهم إلا من الجهة الأخرى، لا تهن ولا تحزن يا يعرب، ولا داعي لأن تكذب لن تستطيع القول أنا جاهز، ابشروا فالنصر قادم، لا، لن يأتي النصر قريباً، ولن تتمكن من وقف مجازر الأبرياء، ما أبشع الظلم يا يعرب ما أبشع الظلم!.

لكن أبشر بعضٌ يستفيق، وبعض يفجر نفسه ليحمي الكرامة المنتهكة، بعض بيض في المهد، ولسوف يفقس، إن لم تعثر عليه وتلتهمه الأفاعي، وربما في يوم بعيد عقب الإقدام على الخطوة الأولى في سلم الاستعداد، عقب تطهير المكاتب والبلديات والنقابات، من المديرين المتعهدين، وبرامج الكمبيوترات المتخمة بالجنس، عندما يصير لون السقف عدالة، وعنوان الشخص استقامة، عندئذ ربما اقتربت أم من ابنها وقالت: يعرب أنت نائم أم يقظان يا يعرب! انهض إنهم يطلبونك للحرب، فيهب يغسل وجهه ويطل عليهم ويقول صادقاً:

أنا جاهز، ابشروا فالنصر قادم.

❑❑❑

الرجل الغريق

قصة: جابر خليفة جابر

رجلٌ حاربَ من الطوقِ درجةً
فتكالبت عليه تسعٌ وخمسون وثلاثمائة درجة
فتح صدرَه، فعبثوا بمحتوياتهِ..
حوصرَ فابدعَ..
وعُزلَ فاعتزلَ وتدفّق..
حاول الفراغُ اختراقَهُ
فاحترقَ فيه..
له قبلته التي يتجه
وللآخرين جهاتٌ
نراهُ -في كل زمان ومكان- ونعرفهُ
كما عرفَ الماءَ وغاب فيه
إنه رجلٌ ما-
حملَ عدّة صيده وقصدَ النهر مولياً للجميع ظهره..
وحين "غرقَ" ثم انتُشِلَ
لم يعدْ مهماً لديه -بعد ذاك- أن انتشل حيَّاً أو ميّتاً.

-فاتحة-

هذا ما كُتبَ في الورقة الأولى من مجموعة أوراق أكلت بعضَها الرطوبة والتصقت ببعض في أحضان قارب مهجور، وهي على ما يبدو كل ما تبقى من تأريخ ذلك الرجل:

لعلهُ تعمّد تركها هناك كي تمرَّ على الناس بمرور الأزمنة وكي تنتشر بصماتها على شتى الأرض...
أوراق في قاع قارب..
من أملاها ومن كتبها؟

أهي حلم أم واقع، خيالات أم حقائق؟

قصة متنافرة متباعدة أم حكايات متجاذبة؟

بعض من هذا أم ذاك أم الجميع معاً؟

منهم من ظنَّ إنّها وقائع من التاريخ المحظور أو المسكوت عنه، ومنهم من رآها أفكاراً معلبةً بالتقيةِ...

وآخرون، حسبوها تخطيطات أولية لرسام عشقَ النهرَ وتلبّسَ بأسراره... لكنها بقيت مجرد ظنون، فقد قاومت هذه الأوراق إغراءات التصريح وتمنّعت ومالت إلى الإشارات؛ عسى أن تجد من يستلم...

فبعد أسطر محاها بللُ الماء تقرأ في الورقة الثانية ما يزيدُ الحكاية غموضاً وتساؤلات..

-الورقة الثانية-

إحساس يشبه الفرح هو ما يراوده الآن، هو الذي أفتقد الفرحَ من زمانٍ بعيد موغلٍ في الظلمِ والظلام.. من زمان الكهوف ثم زمان القبائل ثم الأفراد الآلهة.. ورغم افتقادهِ الفرح ما زالت الأزمنة تلك تسميه فرحان، الفرحان بالقبائل أم الفرحان بالآلهة؟ لا يدري، فالأمر سواء لديه ومشهد رفضه لفرحهم وغرقهِ المتكرر هو هو لم يتغير.

كل جوارحه تنكرت لفرحهم هذا، وطردتهُ، فطاردوه.. إلى ما وراء غرقهِ.. وإلى ما وراء انتشالهِ وعودته إلى أعماق النهر فيما بعد...

كل آثارهِ شُوهت أو شُطبت إلا أوراقه التي أبت إلا البقاء لكل زمان ومكان.. إنها توأمهُ؛ ولأجلها تأبط الرجل الفريق عدّة صيدهِ وقصدَ النهرَ متلهفاً...

مسح بعينيه المتألقتين أبنية الشيراتون، محا أصباغَه، شطب الدشاديش الحريرية وصور السيارات الفاخرة مسحها، واستدار 180 درجة مولياً ظهرهُ للجميع ثم ركلَ المشاهد كلها وقفز في الماء.. ليمارس حياته في قاع النهر كما اعتاد على ممارستها فوق الشاطئ تساعدهُ قدرة غامضة على التكيّف واستنشاق الأوكسجين المذاب.

-الورقة الثالثة- وجه الورقة-

قبيلَ غرقِه بلحظات وحينما كان يواجه الجميع بظهره أبرقت شفراته الوراثية مسجلةً ما سيحدث لصاحبها بعد غرقهِ وقدمت لمراكز توجيه الجسم وأعضائه وعضلاته معلومات عن كيفية التكيف مع حياة الماء التي لم ير الرجل مثيلاً لها في الغرابة والتفرد؛ وبسرعة موازية استطاع قلب الغريق وعقله هضم المعلومات وتمثلها فاكتسب صفات وقدرات لم يكن يمتلكها وهو على اليابسة...

فقد أصبح بإمكانه بعد أن استقر في الماء أن يبعث أي حاسةٍ من حواسهِ في مهمة بعيدة عن مكانهِ في قاع النهر تنتقل إليه تصويراً مباشراً لما يجري على الأرض ولم ينتظر الرجل طويلاً أو قصيراً بل سارع لاستثمار قدراته في معرفة أخبار أهله -أهل الأرض- وأطلق حواسه عبر أمواج مشعة، كانت تنطلق وتعود إليه محملةً بالأخبار المصّورة عما -يجري على شاطئ الكورنيش حيث كان الناس -باعة ومتنزهين وعشاقاً وجنوداً وأشكالاً آدمية مختلفة- يروحون ويجيئون أمامه جماعات ومثنى وأفراداً وهم يتأبطون أو يحملون على ظهورهم أو في أحضانهم وطي ملابسهم وحتى تحت جلودهم حيوانات شتى.. ثعالب وأرانب وذئاب وببغاوات وحرباوات وأسوداً قليلة وكلاباً... نعم كلاب وأنواعاً حيوانية غيرها، ولم يرَ أي آدميّ أو حوائيةٍ دون أن يكون معه أو معها حيوان من هذه الفصيلة أو تلك.

ومما رآه وعرفهُ عبر أمواج حواسه المرتدة إليه من خارج النهر أن عدد الثعالب هو الغالب بين بقية الحيوانات وهذا ما يميّز أهل زمانهِ عن غيرهم، لكنهم جميعاً منذ زمان الكهوف وحتى زمان الآلهة يتصفون بملازمة الحيوانات لهم، ثمة دائماً حيواناً تتخفى طيّ جلودهم، حيوانات كثيرة جداً، بعضها أكثر حجماً من أجسام حامليها بعشرات المرات وبعضها أقل حجماً من ذلك أو بأحجام اعتيادية، وقلة منها صغيرة وأحياناً متناهية في الصغر لا تكاد ترى إلا

بالمجاهر، لكنّ أحداً من أهل اليابسة لم يكن يخلو من حيوان أو أكثر...

-الورقة الثالثة- ظهر الورقة-

خبطَ الرجل الغريق الماء إثر تلك الصور المدهشة وتخبّط فيه وهو يرى أفلاماً جديدةً وصوراً لديناصوراتٍ ذوات أشكال وأحجام متنوعة لكنها جميعاً تتقارب حجماً وشكلاً مع الأقفال الاعتيادية.. رآها تتدلى من ألسنة الناس أو تتعلق متشبثةً بشفاههم ولا تسمحُ لهم بالأكل والشرب والكلام إلا بواسطتها..

ولاحظ أيضاً أو أخبرته بذلك حواسه، إن أغلب الأفواه تآكلت بتآكل الأزمنة وتكيّفت مع ما تعلّق بها من ديناصورات ثم تطورت العلاقة إلى التبعية والخضوع فباتَ متعذراً على الألسن -في زمان الأفراد/ الآلهة- إن تتغذى أو تتفوه بما لا يرضي الديناصورات.

-حاشية-

ثمة حقيقة تعرفها كل أحياء النهر تقول إن باستطاعة أهل اليابسة التخلص من تلك الأقفال الديناصورية، لو أنهم كشفوا ما في نفوسهم، كشطوا الصدأ عنها وأبصروا بقلوبهم مفاتيح تمكنهم من التحكّم بالديناصورات عن بعد وبالتالي تحطيمها. وهذا ما جعل الأقفال الديناصورية تخاف ضحاياها أكثر بسبعين مرةٍ من خوفهم منها.

هذه الحقيقة يجهلها أكثر أهل الأرض والقلة العارفة بها نَسيتْ أو تناستْ معرفتها، بذلك، ومن استخدم منهم معرفته بهذه الحقيقة وحطمَ القفلَ المتعلق بهِ لم يعش إلا قصيراً لأن الآخرين من أهل اليابسة ألقوا به في النهر بأوامر من ديناصوراتهم وقد تأكد الرجل الفريق -فيما بعد- أن تلك الديناصورات هي التي أمرت أعوانها وعملاءها بمنعه من استثمار حواسهِ الخارقة فامتدت الأذرع سريعاً وانتشلته من النهر...

-الورقة الرابعة-

حالَ انتشاله من النهر، أُرسلُ الرجلُ إلى مستشفى المدينة الكبير ووضع تحت العناية المركزة حيث أجريت له فحوصات دقيقة وشاملة وتخطيطات للقلب، قرر بعدها كبار الأطباء إجراء عملية جراحية لاستئصال جسم إشعاعي غريب بدأ بالنمو سريعاً داخل أنسجة قلبه.

لم تمضِ سوى لحظات على قرار الأطباء حتى عرف الرجل الغريق به، ولم يضع الرجل وقتاً فأرسل عينه الجنوبية، عينه اليمين لتقصي نوايا الجراحين ومعاينة صالة العمليات الكبرى مستبقياً عينَه اليسرى لتراقب بحذر ويقظة ما يدور حوله..

وبعيد لحظات من إرسالها عادت العين اليمين لتخبرهُ بما رأته في صالة العمليات من أمر ذلك الغريق الذي طُرِحَ على سرير أسود اللون والشراشف، شاهد صدرَه مفتوحاً وقد تناثرت محتوياته على منضدة سوداء قريبة بينما أحاط الجراحون بقلبهِ الموضوع بعناية على صفيحةٍ زجاجية تحت عدسات مجهر إلكتروني حيث شرعوا بتشريحهِ بمشارطهم بحثاً عن حلمٍ يشبه الورم الخبيث يزعمون أن قلب ذلك الفريق مصاب بهِ...!

وما أن انتهت العين الجنوبية من نقل ما رأت وعادت إلى وجهه، أدرك الرجل الغريق ما ينتظرهُ على أيدي هؤلاء، فحزمَ أوراقه وغادر المستشفى عائداً بأقصى سرعته إلى أعماق النهر.

- العراق -

ورقة بيضاء

قصة: حسين علي عبد

جلس إلى مكتبه، أخرج أقلاماً وأوراقاً من الدرج الأيسر، وضعها فوق سطح المكتب، فرك يديه، لوى رقبته، تمطى بجذعه قليلاً، عاود النظر إلى الورقة الفارغة، امتدت يده اليمنى منسابة فوق السطح الصقيل، انتقت قلماً، ثم انسحبت مرتبكة قبل أن تصل إلى الورقة، نظر إليها وهي تتحرك دون إرادة منه، زاحفة كأفعى، علت شفتيه ابتسامة بلهاء وهو يتابعها بتجرد وذهول كمن يرقب كائناً غريباً ومنفصلاً عنه، مرت دقائق مشحونة بالقلق، تولدت لديه رغبة عارمة في مجاراة حركاتها المرنة وشكلها البالغ النعومة مد يده اليسرى مصطنعاً هيئة أفعى أخرى، اقتربت من الأولى بمرونة ودلال أنثوي، فإذا بالأولى تنتصب منتفضة بحركة عدائية مفاجئة متخذة هيئة أفعوان مخيف، متأهب للانقضاض على تلك المستكينة الجاثمة، أربكه الخوف وأختضت يسراه كفأر مذعور، سحبها بسرعة وخبأها بين ساقيه، وهو ينظر بفزع إلى الأفعوان الذي راح يدير رأسه مترصداً بصلف معلناً عن سطوته وتحديه، تسارعت دقات قلبه، مرت دقيقة من الترقب والحذر المتبادل، اندفع الدم خلالها إلى رأسه، ومع اندفاع الدم وضغطه تفاقم لديه الإحساس بلا معقولية ما يحدث، وبالكره الشديد لهذا الأفعوان المنتصب بشموخ وخيلاء، في تلك اللحظة التفت إليه الأفعوان وكأنه أحس بما يعتمل في نفس هذا العدو المواجه له، بدأ يفح في وجهه متأهباً للانقضاض، لكن وفي اللحظة التي بات فيها مصير الرجل على شفير الهاوية، انقض بحركة التفافية مباغته، تزامنت، وبتوقيت محكم، مع لحظة اندفاع الأفعوان إليه، فأطبق هو فكيه على الرأس مباشرة، وصرخ متألماً وأمسك يمناه بيسراه هو ينظر غير مصدق إلى آثار أسنانه التي انطبعت على أطراف أصابعه، حاول أن يستوعب هذا الذي يحدث لتكوين فكرة تمنع عنه الجنون وتعيد إليه توازنه لكنه بدلاً من ذلك راح يجيل بصره في الغرفة، باحثاً عن شخص يرقبه من مكان ما بسخرية واحتقار وإذ طمأنه الباب المقفل بكذب مثل هذا الهاجس، أحس بنشاط غريب أختضّ له جسده، أستل قلماً ووضع يده على الورقة متأهباً للكتابة، أغمض عينيه وحدق متأملاً في الأفق المرسوم داخل جفنيه المسدلين، ممنياً النفس بعد كل ذلك العناء بلحظات اِنعتاق وصفاء تطير به سابحة إلى آفاق جنائنية ساحرة، فإذا به يكتشف أنه لم يعد يرى غير حمرة مربعة انطبع ضوءها الشاحب في حدقتيه اللتين أبصرتا قبل أن تغمضا مربع النافذة المقفلة المواجهة له والمطلة

على نهار صيفي، لم يفتح عينيه مجدداً كي يتأكد من حقيقة المربعات الحمر الملتصقة بجفنية المسدلين، لكنه أحس بيده تداور القلم بأصابع متململة من وضعها المحنط على الورق، مشعرة إياه بأنها ستعاود التحول مجدداً، فتخلى عن القلم وأطبق باطن كفه فوق السطح الصقيل بقوة، شعر بألم في رأسه حين تخيل إمكانية عودة الأفعوان، رفع يسراه إلى جبهته وبدلاً من أن يفرك موضع الألم مسد صدغيه بأصابعه، فأحس براحة تعيد إليه بعض نشاطه الذي تبدد، وإذ استمرت يسراه في تحركها بدأ شيئاً فشيئاً يصطنع هيئة المتأمل بدلاً من المتألم، مضيقاً ما بين حاجبيه باحثاً عن صيغة يبدأ بها كتابة موضوعه، لكن وبدلاً من أن تنفتح تلك المربعات الحمر على عالم يرتجيه، تلاشت الحمر المضيئة وحل ظلام دامس عززت يسراه المحتضنة لجبهته من شدته، شعر براحة أكبر تغمره ويرغبه في الإخلاد إلى النوم في ليل طويل كالذي داخل جفنيه، لكنه عاد وتذكر موضوعه وأقلامه وأوراقه المنتظرة، فكر في تلك الأخيلة

المحتجبة عنه وتمنى لو تتحول الأخيلة إلى خيول تسابق الريح وتعدو إلى أبعد مما تصله الأخيلة، فإذا بصف من الخيول يشق الظلمة البعيدة ويأتي إليه كي يقف صاغراً منتظراً أوامره، اتسع فمه بابتسامة عريضة امتدت إلى شدقية غمره فرح طفولي، ودلو ينصرف بذهنه قليلاً عما تحقق ليعبر بطريقة ما عن سروره بما يرى، لكنه أحجم خشية أن تهرب الخيول ولا تعود ثانية، فكر بالطريقة المثلى لحث تلك الخيول على تنفيذ أوامره، فاهتدى عند المقارنة ما بين الأخيلة والخيول إلى تمثل إمكانية استبدال خيط الاستشعار الخفي الواصل ما بين الأخيلة والمخيلة بأداة أكثر قرباً وتماساً مع التغيير الذي حصل فوجد أن السوط هو الأداة الأمثل التي ستحل محل الخيط الناقل، كي تصير الخيول طوع أمره، وحالما اكتملت صورة تلك الأداة في ذهنه، أحس بيمناه تمسك بسوط حقيقي في هيئته وملمسه، وكمن يرتدي نظارة متطورة التقنية تمكنه من الدخول في لعبة إلكترونية ثلاثية الأبعاد، رأى يده اليمنى تدخل ضمن المشهد ملوحة بالسوط، آمرة تلك الخيول المرتعبة أن تضرب في الأرض على غير هدى، في تلك اللحظات والخيول تركض ملهبة الظهور غمرته نشوة استعلاء ورضى عن النفس، جعلته يبطئ من من أنفاسه المتلاحقة ويهدئ من انفعاله متأملاً في التماعة ظهرت فجأة في خلفية المشهد ثم بدأت تتسع بامتداد غمر تلك الخلفية بلمعان فضي صقيل رأى فيه رجل يمسك سوطاً بيسراه ويغطي جبهته بيمناه، وقبل أن يتملى فيه اختفى دون أن يخلف لديه من انطباع سوى أنه قد رأى سائساً أحمقاً تعمد إخفاء وجهه كي لا يتعرف عليه أحد، تنبه إلى أن الخيول قد أبطأت من سرعتها توافقاً مع ارتخاء يده التي أوشكت أن تفلت السوط، فلام نفسه التي كادت تنخدع منساقة خلف انشغالات فرعية لا تخدم موضوعه الأساس، وكرد فعل على الفتور الذي حدث فرقع بالسوط بقوة وحزم فانصاعت الخيول إلى الجري بسرعة أكبر غير ملوية على شيء حتى أخذ منها التعب كل مأخذ دون أن تحظى بذلك الشيء الغامض الذي يطلبه منها، عندئذ توقفت غير عابئة بضربات السوط، أبصر على قارعة رصيف ما رجلاً يفترش الأرض بكتبه، أحس بأنه يعرف هذا الرجل وأنه رآه من قبل بهيئة لا تشبه ما هو عليه الآن من تعب وانخذال، بل بدا ذلك واضحاً من عينيه المتعبتين المستجديتين المارة كي يشتروا هذه الكتب، ظل يرقبه بفضول أنساه موضوعه الذي يبحث عنه، توقف أحد المارة وانتقى كتاباً فتصفحه مستفهماً في الوقت ذاته عن ثمنه، ثم أخرج النقود ليسلمها إلى البائع، فإذا بيده تتوقف في اللحظة التي طالعته فيها على الغلاف الأخير صورة المؤلف فأخذ ينقل بصره ما بين صورة الغلاف ووجه البائع بانشداه كأنه غير مصدق لما يرى، ورغم ابتسامة الاعتذار والخجل التي ارتسمت على وجه البائع، إلا أن ذلك الرجل أعاد النقود إلى جيبه ومضى، عندها عرف هو من يكون هذا البائع، إذ تزامنت لديه الرؤية مع التذكر، فرح بطريقة أحس منها وكأنه يوشك أن يطير، فراح يتأمل فيما سيحققه من نجاح، والشهرة التي سيحققها هذا العمل حين ينشر، فهوى بالسوط فرحا فوق ظهور الخيول مستنفراً إياها، كي تنقل له كل نأمة أو حركة، لكنه وبدلاً من أن يركز في استقطاب التفاصيل المهمة، انساق إلى التفكير بسلسلة من النجاحات المتعاقبة والتي ستفتح له آفاقاً جديده كي يتبوأ مكانه اللائق ويحصد جوائز قيمة تدر عليه أموالاً طائلة، أصابته الفكرة بنشاط وحماس أكبر فراح يضرب بسوطه بقوة كل الأشياء أمامه... خيول وأشباح أناس وأشياء كثيرة دون تمييز.. لكنه انتبه أن خيوله لم تعد تستجيب وإنها لا تزال تلهث رغم ضرباته، حاول أن يغير من طريقته في التعامل معها فرمى السوط جانباً، ومد يده ليجرها من أعنتها بيمناه المجردة، ففوجئ بيمناه تغافله وتعاود التشكل في هيئة أفعوان لم يمنحه فرصة للتفكير أو التصرف بل انقض ليلدغ كل خيوله، فتح عينيه مذعوراً، كانت حدقتاه الواسعتان تدوران في فضاء الغرفة بذهول، ولم يعد لديه سوى إحساس أنه جدُّ مدحور وفاقد للقدرة على فعل شيء سوى النظر إلى الورقة الفارغة.

– العراق –

❑❑❑

عطر منشّم

قصة: نجلا أحمد علي

يمينـــــــاً لَـــــــنِعمَ الســــــيدانِ وُجِـــــــدتما	**علـــى كـــلِّ حـــالٍ مـــن ســـحيلٍ ومُبـــرم**
تــــــداركتما عَبســــــاً وذبيـــــانَ بعـــــدما	**تفـــانَوا ودقّـــوا بيـــنهم عطـــرَ مَنْشِـــمِ**

زهير

1-الرائحة أو / الفائحة الأولى/:

في الحيرة رجلٌ يكرم في يوم سعدهِ مائة.. ويقتل في يوم نحسهِ مائة.

قال سميري: وَلِمَ يقتلُ الرجل مائة؟

قُلت وطعم /العرق سوس/ ما زال لاصقاً بحلقي و /فائحتُهُ/ تزكم خياشيمي:

أقترح عليك تصويب الرواية: في الحيرة رجل حائر. يوم نعيمهِ شؤم، ويوم شؤمهِ أشأم، وإلا ففيمَ قَتْلُهُ الناس بالجملة؟

كنَّا نجلس متحاذيين، يفصلنا مترٌ من طاولة، وكأسا عصير، وخليط من فستق وبندق وجماجم جوز، حفنة لوز مرشوشة بملح، ومطفأة سجائر.. دوائر خيار وأصابع جزر مشرّح.. وحكايا.

ضغطّتُ جهاز التحكم، وأضأتُ الشاشة أمامنا بانتظار نشرة الأخبار.

أطلّتْ من الشاشة مذيعة بوجه شمعي مفرط اللمعان. حيَّت بتكلّف، وأوجزت عناوين النشرة المستهلة بقمّة شرّ.. أوسطيّة تلوّح بعناوين ساخنة وتصاريح موتورة.

-أموت في "العِرْق سوس".

قلتُ في محاولة لانتشال رفيقي من سهومه وزجّه في معمع الحرب الدائرة خلف الشاشة الحدباء.

علّقَ هازئاً: - ما الجديد؟

قلت: مباحثات سلام، كما ترى!

عاجلني بحدّة معتقلاً ذيل العبارة: -أنا لا أرى، لا أسمع، فقط أتكلم دونَ جمرك.

صحت بحبور: في عزّة لسانكَ السّليط.

تقارعَ كأسانا، كما يليقُ بندماء. جرعَ ما جرع وقال: -في صحة الحرب.. والظلام.

***

/الفائحة الثانية/

في الكوفة كهلٌ يخطب في مائة من الغلمان.. وفي البصرةِ شيخٌ يخطب في مائة من الصبيان.. فلمَ لا يلتئم الجمعان؟!

قال قائل: للغاية ذاتها التي بسببها جُعلَ لبن الناقة يحمّر..

صاحَ جليسي: -لبنٌ أحمر؟!

قالَ الراوي: -هذا يحدث. إنه واحدٌ من فصول العار.. وما أكثرها يا بنيّ.. وأنشأ الراوي يُسولف..

/فصول العار في قَصَصِ الأنبار والأمصار/

في مقدمة الرواية وردَ التالي:

ملاحظة مجتزأة من دفتر مذكّرات الحكاية. تنصّ بما يلي:

"نَقَلَهُ عنيّ التّجار، وحدّثَ به السُّمار، ودّونهُ موثقّون كبار".

الفصل الأول: /حكاية السّهم والضّرع/

كانوا أبناءَ عمّ، أهلَ قرابة ودمّ، تباروا في الظن والإثم، وتعاهدوا على الثّلب والذّم. فعاثَ الفساد، وتفانى العباد، وتقطعّت أواصر الأرحام..، واستُحلّت الجرائر الجسام.

وافتُعِلت حروب.. ولحقَ الخلق هول وخطوب.

باغتَ السامعون الراوي.. وقد بلغهم ضجر: -هاتِها من آخرها.. يا عمّ.

قال: وكانَ من دواعي الكَدَر والهّم، والشّر المدلهمّ، أنَّ واحداً من أفتى رجالات العمومة، قد كمنَ في صدرهِ شنآن، وضاقَ صبراً بحقدٍ واضطغان، فتربّثَ حتى أتاهُ يوم، تشاغلَ عنهُ القوم.. فكمنَ لناقةٍ أصلية، وراشَها بسهم فأرداها قتيلة!!

تنادى القصاة والدّناة، وتساءلوا أينَ الجُناة؟

ولمّا تبيّنوا الرامي، وأبصروا الضرّع الدامي، كانت فتنةٌ مريرة، وقامت حربٌ مبيرة،.. وتفزَّرَ من الضرع دمّ، كأنهُ سيل "عَرْم"، أو بحر "خضّم".

ومن يومها يا بنيّ.. واللبن الأحمر.. يُهابُ منهُ ويُحذر.

***

فصول العار – الفصل الثاني – /الفائحة الثالثة/

قالَ الرَّاوي: حدَّثنا سعد بنُ سعيد بن مُسعدٍ السَّاعديّ، من بني "صَنْعَهْ" من بطنها "كَدْشَةْ" من فخذها "شَبْعَهْ" على وجه الدّقة من ظفر "شبعة" "مَوْتَهْ" قال:

عن فُلان الفلاني ابن فَلتان حفيد علاّن (وقاطرة مقطورة من الأنساب والفلالين) وكلهم رواةٌ ومحدّثون وقصَّاصون ومخبرون، منهم ثُقات، ومنهم متجرّدونَ من العلم عراة.. حدّثونا: أن رجلاً من أبناء "أُذْن الشَّاة" حلَّ البصيرة ضيفاً لدى تاجر من بني "صوف الخِراف"، فقضى حاجتهُ من الاتّجار لديه وعزمَ على الرَّحيل عنه، فما كان من التَّاجر إلاَّ أن ألحَّ على الضيف بتمديد مكوثه وقد عزمَ على الترويح عنه، والتسرية عن نفسه، فجالَ به المدينة طولاً وعرضاً. وبينما هما في بعض أسواقها، والبيع بيع، والشراء شراء. فإذا خلقٌ كثيرون قد التأمَ شملهم لدى قبّة مضروبة، وسْطَ ساحة مهيوبة، وثمَّة رجلان يعاقران الشعر، ويخلّبان الفكر، بطولِ المباذَأة والهَذْر.

وطالَ الأمر.. والرجلان يتنابذان باللَّقب المسفّ.. فاستشعرَ الضيف الملل، واعتراه كلل، فما كان من "الأذْن شاتي" إلاَّ أن سأل "الصوف خِرافي":

-ما بال الرجلين ينتضيان لسانيهما في القدح والذّم؟!

قال المضيف: -إنهما على نقيضَيْ طرف

تساءلَ الضيف: فلمَ لا يحتكمان إلى الشيخ القاعد في القبّة؟

-إنهما محتكمان. وهما متعادلان.

استوضحَ الضيف مستغرباً: فإن تعادلا لساناً وبياناً. فما يمنع أن يُستدعيا لطعان، فترجح كفة أحدهما، على سنّة أجدادنا، وعُرف إخواننا، وقد قالَ قائل:

السـيفُ أصـدقُ أنبـاءً مـنَ الكتـبِ   فـي حـدِّهِ الحَـدُّ بـينَ الجَـدِّ واللَّعـبِ

***

نكزتُ الجالس قبالتي بطرف الشوكة، فهبَّ من سباته كالمنشور، يوم فضّه القبور: -هيه.. انهضْ.. نحِّ رأسك، غُرّتك تسبح في صحن الطماطم.

رفعَ جليسي رأسه دَهِشاً.. ما إنْ استوعبَ الحالة، حتى حكَّ رأسه ونظرَ في العصارة الكثيفة لشرحات البندورة. قالَ بعد هنيهة مشيراً إليها:

هذا البحر /موبحر../ هذا ترى دميَّ..

هذا كدر.. /يخفي غدر/ يبغي يجي يميّ..

أرجاك تحكيلي /بالسرّ توميلي/ وتبوح يابن أميّ/ شو يريد ولد عمي؟

صفّقتُ ثلاثاً كعادتي حين أجذل لسماع لهجة أبناء بلدنا الحميمة ومرتباتهم الحزينة: -الحمد لله أنكَ أفقتْ.

يحلقَ في وجهي كولد مدلّل يستنكر إساءة. قالَ مشكّكاً:

-كم نمت وأنا جالس؟

قلت:

-نمـتَ دهـراً أو يَنـوف   أنـتَ يـا شِـبْهَ الخـروف

فعارضني قائلاً على الفور: عِشْتَ صيداً للحُتوف إذْ تَسِمْني بالخروف ضربنا كفاً بكف، ولأكفلَ عدم تورّط جليسي في نوم جديد، اعتقلتُ اللوحة المستطيلة، وجعلت أكبس أزرارها، فعلا صوت التلفاز إلى الحدّ المطلوب.

سألني كمن تذكّرَ أمراً لا يجدر نسيانه: -ماذا جرى في النشرة الإخبارية؟

-سكبتُ العصير في كأسه، وأفرغتُ القارورة إلاَّ قليلاً..

–لم يحدث شيء طبعاً، فقط.. الصيد مستمر.

–صيد ماذا؟

سخرت من تَسَاذُجِهِ وتَغَافُلِهِ وأَجبت: –"الصيد وحكايا البشر" طبعاً. ألمْ تُصغِ إلى "النّورس المهاجر"؟

ابتسمَ، فاستيقظَ الخبث في عينه، وفي هلالي غمّازتيه. قال:

–يبدو أنني أصحو حين تصرّ على تقليدي. أنتَ شبيه رائع الآن صُحت: –في صحّة النظائر والأشباه الرائعة.

رنَّ الزجاج بنعومة، وانسكبَ السائل في الحلاقيم، فأشعلَ ناراً طفيفة استشعرنا دبيبها في المري، فالصدر، فالمعدة، فالكبد.

–ماذا يحدث في البطن برأيك؟ سألني، فسألتُ بدوري:

–حين تشرب أم حين تأكل؟

–الحالتان.

قلت: حين تأكل: استقلابات واختلاطات متنافرة قلويّة وحمضية. وقيامات تسبق الهضم الزؤام، أو سمّه الموت – موت الأثر. كما حدثَ في القمة "الكبيرة".

وقد أزمعت لَمَّ الشّتات، ولحمة الأصوات، فهضمتها عشرونَ ونيّفاً من القمم الصغيرة المنضوية تحت رايتها. هذا ما حدث في نشرة الأخبار مع ملاحظة أنّ العلم به والجهل.. سواء.

أما حين تشرب: فهيَ القيامة التي تسبق التقويم، والزلزال الذي يسوّي طبقات الأرض بحيث لا ترجّح بعد ذلك.

صاحَ جليسي: –في صحّة القيامات التي لا قائمة بعدها، والزلازل إلى فناء الكون الزائل.

وروى محدّثي سالفةً عن "زُبيدة وعبيدة"

فصول العار –، الفصل الثالث، /الفائحة الرابعة/

لزبيدة العراقية ولدٌ يُساهر الخلعاء، ويَعقُد للقصف والمجون.

ولعُبيدة الفارسية، ولدٌ يُسامر العلماء، فهوَ بوصلهم مفتون.

وزبيدة وعبيدة امرأتان لعبد من عباد الله، مستخلف في أرض الله، موكل بأمور الناس، والأمن والحراس، مَشتاهُ في بغداد، ومُصطافهُ في الرّقة،.. فلما غربَ عنهُ الشباب، وعاينَ الكبرَ وشاب، تأمّلَ في التاج المنيع، والسلطان الرفيع، وخشيَ غدرات الزمن وتلوّنه المريع.. فأمرَ باستحضار بَنيه، وأوصى بما أوصى فَقِيْه.

كونـــوا جميعـــاً يـــا بنــيَّ إذا اعتـــرى خطـــــبٌ ولا تتفرّقـــوا آحـــادا

فهل انصاعَ البنون، وصانوا التاج متعاضدين؟

أجبت: –لستُ أدري.

قال جليسي: –أنا أدري، سَرت الفتنة بين الإخوة، وباعدت شملهم جفوة، فواحدٌ يغرق في غفوة، من الكأس ونشوة..، وواحدٌ يحذر الانصراف عن الحِلم والصّحوة، فلمن كانت الغَلَبة، بعد اصطراعٍ وحَلَبة؟

–آوووف.. لستُ أدري يا أخي.

قال: أنا أدري، كانت الغلبة لأمير التقيّ، ذي الطبع الحييّ، والعلم الذكيّ.

عقّبتُ ساجعاً من شدة الضجر: وعاشَ الناس في كنف الأمير، في عزٍّ وفير، وبالٍ قرير.

كادَ محدّثي أن يبتسم، لكنهُ عبسَ فجأة وقال:

-هل تتعدّى على الكار، فتقصُّ الأخبار؟

قلت: أبداً. لكن قل: إلامَ انتهى الأخ الذي غُصبَ التاج إذا خلعَ العِذار؟

ضحكَ الآخر حدّ الخلاعة واستدعاء القرف. حينَ أمكنهُ أن يجيب أجاب:

-قَتلهُ أعوان أخيه، بأمر أخيه.

انربطَ لساني. ثم صحت: -الأخ يقتل أخاه في سبيل التاج؟

ختمَ المحدّث ساخراً، ناعياً نباهتي: أيْ بنيّ:

رُبَّ مطعونٍ بداجْ/ يلتوي مثلَ النعاجْ/ في سِعاياتٍ لِتاجْ.

***

فصول العار – الفصل الرابع – الفائحة الخامسة (عن الرواية والراوي):

قالَ قاضي "جُرْهُم يَار": أيتها الحكاية: أنتِ موقوفة بجرم تخبيل العقول، وترويج الذهول، بكثرة ما تهزين، وقلّة ما تصدقين.. فماذا تقولين؟

وقالَ قاضي "تَيْمُ قْراط": أيُّها الحكّاء.. أنتَ مُدان بكثرة التلفيق، وقلة التدقيق، واتّباع الأهواء، والتغرير بالقرّاء. وتحريض العقول، والعبث بالمدلول، فماذا تقول؟

الحكاية من مكانها خلف القضبان:

يا سيدي أنا بريئة، وما نواياي قميئة.. أنا انعكاسٌ للوقائع، بما فيها من فظائع، فهل تلومونَ المرايا، إنْ تظهرْ لكمُ الخفايا.. أو تُرِي فيكم سجايا؟!

إنَّ هذا لانتقامٌ، وبابتزازٌ للحكايا.

الراوي من مكانه في قفصه:

يا سيدي أنا مظلوم. ولستُ إلاّكم ألوم.

إنني منذُ البداية، جئتُ من هذي الحكاية، إنما تروي فأروي، دونَ نقصٍ في الرواية. فهل تلومونَ الفروع، إذ تَسامَقُ من جذوع.. فتوقعونَ بها نكاية؟!

وقال محدّثي: ثم ماذا بعدَ هذا؟

أجابت مدوّنة الفصل الرابع: ثم حارَ القاضيان، أيُّ موقوفٍ يُدان، ولما طالت الحيرة، وزادَ الناس في السِّيرة، استُدعيَ أنصار الرواة، وبعض رهطِ الحادثات للتبارز والتقتيل، بكلِّ ذي حدٍّ صقيل.. بداعي الثأر والغيرة.

قلت: وهكذا.. فالكل أُدخلوا السجن.. وضاعت الطّاسة.

استدركت المدوّنة: بل فرَّ القاضيان.. وسُرِّحَ الموقوفان.

ومنذ ذلك اليوم تبحث الحكاية عمّن يُنصفها، والحاكي عمن يُبعد الشّبهات عنه.

***

فصول العار – الفصل الخامس – الفائحة السادسة (الطّنبوري وأهالي الحيّ):

تابعَ الراوي يسولف..

هجرَ ضارب الطنبور القصر، واختارَ أن يكون منادياً في العامّة لا بأمر الأمير، بل بأمره الشخصيّ. إنه يعلم مغّبة ذلك، مع هذا راحَ ينادي في الناس وهم نيام: –أيها السامعون.. أبصروا وتبصَّروا.

وتجمّع الرهط. وتنادى العسس.

أعلنَ هوَ صائحاً: في "تَشْريقة" رجلٌ يهتف: (أولئكَ أخوالي.. وذلكَ عميّا).. وفي "تَغْريبة" رجلٌ يرّد: (أَبْشِرْ بطولِ سلامةٍ يا رَبْعيا).

قال الناس: –وما شأنُنا بتشريقة وتغريبة؟

–"أنتم من الشأن في شأن" ثم صاح: يا قووو..م.

وأفاقَ من لم يفق.

صرخ: –بيدِ مَنْ قُتلت "زَباي"؟، بيدها.. أم بيد عَمرو؟!

قالَ الناس: –وما أدرانا؟ والسيرة ليست سيرتُنا؟

–بل أنتم تعرفون السيرة، فجاهروا بالسّريرة.

–إنْ فَعَلْنا يصلُبنا الوالي من الفجر إلى العصر.. على الجسر.

ولمْ يأبهْ الطنبوري لِجبن القوم، بل رفعَ صوته حدّ التخمة:

–يا سكانَ الحيّ.. هلّموا هلّموا إليَّ.

وحَبَا الأطفال أنفسهم على الرّكَب: –ألمْ يأْتِكم نبأُ القَصَص والقصّاصين؟

–لا.. ما حالُهم؟

–"تفانَوا.. ودقّوا بينهم عطرَ مَنَاشيم".

صاحَ السامعون: –يا لطيف.. وكيفَ ذلك أيُّها الطنبوري؟

وقبلَ أن يجيب الرجل، رُئِيَ واثنان من الجلاَّدين يكبّلانه بالأصفاد، ويقيّدانه إلى فرس، ثم يمضيان به ناحية الجسر.

***

فصول العار – الفصل الأخير – الفائحة الأخيرة (ثنائية المُضيف والضّيف)

تحرّكَ شيء غريب في داخلي ومُلحّ.

حركات النفس هذه أكثر ما يخيف ويُربك، إنها إيذان بانفجار عصبي يتخطّى المحظورات.

أحدُ مسبّبات ذلك هو هذا الملحق الإخباري، أظنُّهُ الخامس بعد النشرة الرئيسية.

كنا نفترسُ الشاشة بعيوننا، ملطومينَ بخيباتٍ متلاحقة، مسجّلينَ أدقّ التفاصيل، كأنّ انعطافاً تاريخياً يتشكّل..، قاعات، مؤتمرات، ورجال كثيرون يملؤون مساحة التصوير. رجال ببدلات رسمية، رجال بالجلاليب، صحفيون بالقمصان والبناطيل. وشعارات منبرية يُزعق بها ويُنبح عليها معاً. وتصاريح متعارضة تنكأ أكثر الجراح قيحاً.

ورغمَ الثّقل الذي عقلَ لسان ضيفي، استطاعَ أن يتفلّتَ من خدْره، ويقول مشاكساً:

هـــذا الـــزّمنْ أَوْحَـــشْ زَمَـــنْ	**بِيـــــه الـــــبِلا والعِيـــــبْ**
كـــاز الـــوطن مـــو للـــوطن	**كـــاز الـــوطن للـــذّيبْ**

وكأنّها القشّة قاصمة الظهر.

خرقتُ آداب الضيافة تحت وطأة الشيء المتحرك داخلي، وتلكَ القشة، فلكمتُ بقبضة موتورة وجه الطاولة.

تدحرجَ كأس نديمي لمسافة يسيرة، قبل أن يسقط متشظّياً على البلاط.

تماماً عند قدمهِ اليسرى.

تطيَّر الرجل وجمدت سُحنته، ولم تبدر مني أيَّة بادرة اعتذار. كأنني أنا الضيف وعلى صاحب النزلّ تحمل تبعات سلوكي.

تفلّتت المقاطع بصعوبة من بين أسناني: –ماذا يحدث للسمكة حين تُصاد؟

قال بريبة متوجّساً نحساً: –تُنظف، نقطّع، وتشوى أو تُقلى حسب الذوق.. كما لسمكة التي على الطاولة.

–لقد قُطّعنا بما فيه الكفاية لنكونَ بعشرين لون وطعم، وكلّ لون بصحن مستقل، على مائدة لا تتسع لطبقيْن.. فماذا بعد؟

ولمْ أسكتْ..، كأنّ المشاكسة انتقلت إليَّ بالعدوى، فرحتُ أرتجل كلاماً زادَ في حيرة جليسي: –والسفينة، ماذا يحدث إنْ ثُقبت؟

احتملَ غلاظتي مجيباً بهدوء:– مثل "تايتانك" و"غورسك" تغرق.

صحتُ مقرّعاً: لقد ثَقبونا عشرين ثقباً. ويساوموننا في قمة جديدة على ثقوب جديدة. هل تظنّ أننا ما نزال في مرحلة (عَوْم ما قبلَ الغرق)؟

قال:–أعتقد ذلك.

–بل نحنُ في القاع رامدون.

–حسناً.. في القاع.

–وهذه القمم.. ماذا نسميّها؟!

–أُسمّيها "قمم الهوّة" أو.. "قمم التثقيب" بالترغيب والترهيب. هل يعجبكَ ذلك؟

سادَ صمت.. أحسُّهُ صاحبي هدوءاً يسبق عاصفته.

–كفاكَ شرباً.

همسَ راجياً، وأشارَ بيده إلى السائل يترجرج بفعل أصابعي المختلّة.

سقطَ كأسي بدوره. وسالَ دمهُ الأسود المحمّر فوق طبق المكسّرات.

عضضتُ على لثَّتي، بفعل الشيء المتخبط في داخلي، المتلابط في رأسي، وفححتُ بسؤال محمّل بروائح ثقيلة واحتمالات أقلُّها حدوث مشادة:

–ومن تعتقد نفسك؟ وما تظنني أشرب؟

تردَّدَ، ثم قالَ يذكرني بأدب:

–أظنكَ تشرب النَّبيذ،.. من خمس ساعات تقريباً.

نهضتُ واقفاً، طارحاً الكرسيّ بلمحة عين على الأرض.. صرخت:

-أنا أشرب "العرْق سوس"

وقفَ الرجل مقابلاً لي. كانَ بدوره يرتجف.. بسطَ ذراعهُ سانداً جذعي.

نفضَّتُ الذراع بضربةٍ جنونية جعلت الآخر يئن وينحني عليها ممسِّداً، دالكاً. أعلنَ ببراءة:

لقد ثملت.. إلى حدّ جعلكَ تظن.. أن ما تشرب "عرق سوس".. نمْ قليلاً.

تراءى لعيني رايةً حمراء.. وكنتُ لحظتها ثوراً هائجاً.

تناولتْ أصابعي الرّعناء أول سكين على الطاولة، لوّحتُ بها دائرياً:

-من تكون يابن التي لم أَقُلها بعد؟!

ودرتُ حولَ الطاولة، ودارَ مبتعداً تسعفهُ خفّته وتوازن خطواته.

قال مهدئاً: -أنا "سمير"..

-أيّ سمير؟!

-ابنُ بلدكَ!!

-اسمكَ بالكامل..

استمرّينا ندور. أنا تبعثّر، وهو بخطاً محسوبة.

-أنا سميرُكَ.. سميركَ يا أخي!!

زعقت: -سمّاري كثر.. فابن أيّة زانية أنت؟

أجابَ متلعثماً، مداعباً: -سمير بنُ سامر السامرّائي.

وقفتُ، فَوَقَف.

-من "سُ َر مَنْ رأى"؟

ابتهجَ، كأنَّما عثرَ على خلاصه. قال: -هيَ، بعينها.

أعلنتُ بتشفٍّ وأنا أراه سميريْن يتداخلان ويتباعدان أمام عيني:

-لكنني لستُ مسروراً برؤيتك.

تساءَل: -لماذا يا أخي؟

قهقهتُ، مطلقاً قنبلتي الأخيرة:

-أنا لستُ أخاك، أنا ابنُ عمّك.

ثم درتُ بسرعة. فدارَ بأسرع مما أتصور.. بادرتهُ بالاتجاه المعاكس.. فوثبَ إلى الناحية الأخرى.

أخيراً لبطّتُ الطاولة وما عليها إلى الأرض. واجتزتُ المسافة الفاصلة بوثبة.

وتروي الواقعة.

تعاركَ الرجلان بالأيدي.. السّكران والصَّحيان.

ولو أنَّ الثاني تغلّبَ على ذهوله، ولم تكن استجابتهُ بطيئة..

ولو أنَّهُ لم يخطئ تقديرَ اليد الممسكة بالسلاح في غمرة ذهولهِ وزوغان بصره، لأمكنهُ تجنّب الطعنة القاتلة في خاصرتهِ اليسرى.

ولما كانَ الآن يسبح في دائرة من الدم.
ومن السُّكر.. ما قَتَلْ.

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

لحظة البرق

قصص..محمد أبو معتوق

هواجس

قصة قصيرة: حسب الله يحيى

لم تكن تصدق أبداً أن الرجل الذي دفن... هو ابنها... لا لأن ابنها لا يموت في الحرب مثل سواه من الرجال... لأن الحرب قدر أعمى، ولا لأن الرجل الذي تم دفنه لا يشبه ابنها... لأن الحرب تلغي كل الملامح ولا تبقي إلا على ملامحها هي...، ولا لأنها رأته حياً في أحلامها لأن أحلام الحرب، صور من الدم والدموع...

لم تصدق أن ابنها الوحيد يرقد تحت التراب الآن... لأمر ما، لهاجس حقيقي يقول لها... الوقت مبكر عليه لاحتضان التراب، ولأن التراب... تباهي خضرته، ابتسامة وجهه، مثلما تباهي الشمس وجوه الناس ونظراتهم العميقة. هواجسها لا تكذب... لأن الكذب تشويه وتستر وعتمة، هواجسها لا ترسم لها السراب، ولا تزينه لها... أو تجعله بحراً أو قوس قزح. هواجسها قدت من نور وبهاء وصدق يبوح لها ويكشف عن الحقيقة التي تكمن في صميم قلبها...

لم يكن هو أبداً.. لكن من يرقد، يحمل قرصه، القرص الحربي الذي دوّن عليه اسمه... والقرص دالة، والدالة تقول إنه هو... وإن الأرض قد فتحت لاستقباله هو... وإن هذا النحيب.... عليه، على شبابه الذي أطفأت الحرب نوره، فهل تكذّب كل ما ترى وتعلم ويؤكد لها..؟...

هواجسها تؤكد... أنه ليس هو، ليس الرجل الذي يشعل ضوء قلبه حباً، وروحه محبة، وفي رأسه حكمة، وفي إرادته تصميم وتحدٍ وشجاعة من طراز خاص، هواجسها تقول.... مالا يقوله العقل والمنطق وقت الحرب...

الحرب... الحرب لها مفردات، مثلما لها أسلحتها، مثلما لها رجال يتباهون بها، تؤمن بهذا، تجده سبيلاً لتأكيد قناعاتها وهواجسها. كانت المرأة الوحيدة التي لم تبكِ من بين كل النساء، الوحيدة التي لم ترتدِ ثوب الحداد، لم تقبل التعازي... ولا طقوس الموت.

وعجب الرجال من أمرها قبل النساء، عدّوها خرِفة، وقد أصابها خاطر من الجنون من وقع خبر فقدان وحيدها. احترموا جنونها، وإن كانوا يخشونه. راقبوا صمتها الطويل، وإن كانوا في حالة فزع وترقب من مفاجأة ما، قد تؤدي إلى انفجار...

تنبهوا إلى أنها كانت امرأة ساكنة مستقرة، لكنهم حسبوا للأمر حساباته، وأنه قد يكون تحت هذا الرماد الخامد... ثمة جمر، يمكن أن يؤدي إلى الاشتعال، غموض... قبلوه وخافوا منه وترقبوه.

و... ومرت أيام، والأم على حالها... تعيش حياة عادية، مستقرة، وكأن مسألة فقدان ابنها الوحيد لا تعنيها، وبدأت سيرتها ترد على كل لسان... وكل لسان ينقلها إلى ألسنة... والألسنة تَعجب وتؤل وتثير الأسئلة..

كانت تفضل الانفراد بنفسها... وتركوا لها هذه الرغبة... وإن كانوا قد وضعوها في دائرة رقابية خفيّة ومشددة...

ومع ذلك عجزت هذه الرقابة عن تحديد ما إذا كانت نائمة أم يقظة، فقد وجدوها، تجلس في سريرها ليلاً ونهاراً.. تهمس بكلمات لا يفهمها أحد، ولا يسمعها أحد، ولا أحد يمكن أن يؤكد فيما إذا كانت تتلو القرآن الكريم أم تتكلم على هواها.

لكنهم وجدوها مرة تضحك، ومرة تتحدث بوضوح وبكلمات غير مترابطة، ومرة تؤدي حركات وإشارات، بما يعني أنها تحدث إنساناً آخر!... واستقروا على رأي واحد، وقناعة واحدة... هي أنها، باتت مغيبة الوعي.

وذات ليلة، عميقة العتمة، ماطرة، باردة... سُمعت دقات ثقيلة على الباب، لم يسمعها أحد.. وكانت هي، هي الوحيدة التي سمعت تلك الدقات، وراحت تعجل نحو الباب تفتحه، دون أن تتوجه بالسؤال عن صاحب تلك الدقات التي أيقظت الليل العميق من نومه.

. أمي...

جاءت الكلمة صداحة، قوية، تملأ المدى كله، تبعث الكون، توقظه، تشعل الأنوار فيه، تعطر أجواءه... و.... و... تبعث حياة، حياة قالوا لها إنها ماتت! واحتضنت رجلاً، واضح المعالم، كانت قد رسمته بعمق في قلبها وذاكرتها وهواجسها.

. عدت... عدت أخيراً. كنت الوحيدة التي أؤكد لهم أنك ستعود...

كانت تبكي بحرقة، كان بكاءً مؤجلاً، قد احتبست دموعه في عينيها...

كانت قطرات المطر تدق على النوافذ، كانت النوافذ موصدة... وراحت تضرب على الأبواب والنوافذ والجدران... تنادي الحي والجامد... السائل والساكن والفارغ من الأشياء التي تحيط بها جميعاً.

استيقظ الجميع، وفي ظنهم أن المرأة قد فعلت أمراً، وأن ساعة الترقب الجنونية قد حلّت، وأن كارثة جديدة... عليهم مواجهتها الآن، في العتمة... رأوا ملامح رجل، وملامح أخرى لامرأة تمسك به، تحتضنه...

أشعلوا النور.. وتبينوه، هو، وليس من أحد سواه... ابنهم الذي دفنوه... قبل زمن بات عتيقاً... منسياً...

ظلوا يحدقون في وجهه ملياً، أخواته وبعض من كان من أقاربه... كانوا في دهشة أن يصدقوا ما يرون، ويصدقوا ماكان من الشهادة والبكاء...

وحدها... كانت مستقرة، فرحة...

جلس يحدثهم...

التفوا حوله، وقد تحولوا إلى عيون تفكر وتتأمل وتحس وتدهش وتترقب، بدا مبتسماً، واثقاً، في حالة صحو واطمئنان وهدوء.

. فوجئت به جريحاً، حاولت إسعافه، ولم أفلح... توسّل إليَّ، قبّل يدي، جعلني أقسم، أن أعده... بدفنه في مكان يجله ويحترمه ويقدسه أن أواري جثمانه في النجف الأشرف. كان يريد أن يطمئن على موته، كان يقاتلني، يحاصرني برصاصه... أما في تلك اللحظة، فقد كان بين يديَّ جريحاً، وإصابته خطيرة، وموته محقق.

لم يكن بمقدوري إسعافه، سوى بالوعد... وعدته أن أفعل... وعدت خصمي، وعليَّ أن أفي بوعدي... والوفاء يستحيل أمام قوانين صارمة تحول دون دفن الخصوم في مكان مقدس...

وعشت صراعاً حاداً بين الوفاء، وبين التمرد على القوانين، وبين الإهمال... لجثة ليس بوسعها مواجهتي أبداً...

خجلت من رجل لا أعرفه... رجل مثلي لا يفي بوعده، رجل لا أعرفه، وحسمت الأمر على عجل... نزعت سلسلة القرص التي تحمل اسمي ووضعتها على صدره... وحملت الجثة راكضاً... وصلت بها إلى زملائي، أوصيتهم الرفق بها، وتأمين دفنها في المكان الأثير الذي أوصاني به الجندي قبل موته....

أعطيتهم كل ما أملك من النقود، أخذت عهداً منهم بالوفاء... وكنت أريد أن أفعل. لكن الحرب كانت تشتعل، ولم يكن بوسعي أن أكون خارج دائرتها... طمأنت نفسي بالوفاء... ونسيت قرصي، واشتكبت الطرق أمامي... كان الموت على تماس مني، يلازمني كظلي... حتى وجدت نفسي أسيراً...

سكت لحظة، ثم سحب أنفاسه... وكانت الوجوه تتطلع إليه بكثير من الأسئلة، وكثير من العجب والدهشة، حائرة بين أن تصدّق ولا تكذّب، بين أن ترفض وتسكت...

. وكل هذه المدة كنت أسيراً...!!...

. ولم تتمكن من إعلامنا بأنك حي!..

. وكيف تم تثبيت اسمك!...

. كيف قضيت مدة الأسر، كيف تخلصت منه!...

. ألم تجد أحداً تبلغه بأمرك!...

ـ هل كنت تعتقد... أن زملاءك سيدفنون ذلك الجندي في المكان الذي أراده.. هل صدقوا أن ذاك اسمه... ألم يسألوا عن أهله. هل التقيت بهم مرة أخرى...؟!...

وظلت الأسئلة تتواصل، دون أن يجد فرصة للإجابة... لكنه أفلح في مقاطعة أسئلتهم.

قال وعلى وجهه ابتسامة حزينة:

. أنتم تنظرون إلى الأمور، ونيران الحرب تشتعل، ولا يعرف المرء في أية لحظة يمكن أن يموت... تنظرون إلى الأشياء، كما لو أنها كانت طبيعية، كما لو أن الحرب نزهة، كما لو أن الموت رحلة مسافر...

وراح يحدثهم عن طقوس غريبة، وأحلام فاجعة، وهواجس دامية، وفواجع مرة ومريرة... اسمها الحرب...

كان الجميع يصغون، يفتحون عيونهم بكامل وسعها، كما لو أنهم يريدون أن يروا أكثر مما هو ماثل أمامهم... كما لو أنهم يشاهدون فلماً متخيلاً، وليس أمامهم سوى الإعجاب بحذاقة تنفيذ مناظره وأداء شخصياته...

وحدها... كانت الأم تفتش عنه، تتلمسه... تريد أن تراه سالماً، كاملاً... غير منقوص بأعضاء جسدية كاملة، برأس ومعالم واضحة، بعينيه العميقتين، بسمرته التي رسمتها في دائرة رغيف الخبز الذي تقدسه وتجد فيه بهاء الحياة... لا عليها من سواه ممن هم حوله... يستمعون إليه وهو يحدثهم عن تفاصيل كثيرة...

المهم، الأهم، الأكثر أهمية عندنا، أنه هو... هو، هواجسها قالت لها أنه هو... سيعود إليها، موجود، حي... يتنفس، سيعود، بالتأكيد سيعود، سالماً معافى... بكامل شبابه، هواجسها لا تكذب، هواجسها، أحلامها اليقظة، آمالها جميعاً.. تراها فيه... وهو أمامها. هو، وليس من أحد سواه. جاء كما قالت في نبضة في قلبها... جاء....

❑❑❑

نديمة

قصة: جمانة طه

هاهي ذي تطفئ شمس النهار، في نافذة تطل على طريق مشغولة بهموم الحياة ونداء الباعة وأصوات المغنين. تقطف منها نباتات كانت قد لوّنتها بأخضر المحبة وهواء الرعاية، وتضعها أمام باب الدار بانتظار يد تحملها إلى بيت يرعى جمالها ويؤنس غربتها.

هاهي ذي تستجيب لأمر ابنتيها، وتبدأ تجهيز نفسها للخروج. تلبس فستانها الرمادي الجديد، ترجل شعرها وتعقصه بربطة من المخمل الأسود، تنظف وجهها بماء الورد وتذر عليه قليلاً من البودرة البيضاء والحمراء، وتلون شفتيها المجعدتين بقلم أحمر فاتح، وتنتظر.

إلى أين سنذهب؟

تسأل نديمة نفسها بصمت، ثم ترفع منكبيها استهانة بسؤالها وتتابع ما يجري أمامها من تحركات مكوكية بين الغرف. إحساسها يضيء منارات عقلها، ويدعوها للحذر من حدوث شيء غير عادي.

تنادي ابنتيها وتسألهما بصوت مرتجف يتداخل فيه الشك باليقين: لماذا تجمعون ثيابي في هذه الحقيبة، إلى أين أنا ذاهبة؟

–إلى مكان ستجدين فيه الراحة والعناية.

–يعني، إلى أين؟

–إلى دار المسنين.

لم تفه نديمة بكلمة ليس من هول الصدمة، وإنما لأنها لا تملك حق الرفض أو الاعتراض، فما تقوله البنتان يجب أن ينفذ.

فجأة يعبر خيالها جسد زوجها وهو مسجى بكفن أبيض، محمولاً على الأيدي من البيت في طريقه إلى المقبرة.

لو أنه بقي معي لما تجرأ أحد على إخراجي من بيتي!.

تبتسم هازئة من التغير الذي طرأ عليها. الآن تتمنى لو أنه بقي معها، وقبل أن يموت كانت لا تطيق وجوده ولا حتى سماع صوته!. فالألفة بينهما مفقودة، وإذا وجد الحوار يكون عاصفاً.

كم كانت غبية!

ليته يعود، لتعتذر له عن رعونتها وشكها وقسوتها. لو أنه يعود!.

صوت ابنتها الكبرى ينتشلها من هواجسها معلناً بداية النهاية.

تتلفت نديمة حولها، تتقرى معالم البيت وتفاصيله، وتلملم برموش متعبة ذكريات موشومة على الجدران صوراً ولوحات ومنمنمات. ذكريات محفورة في المفردات الموزعة في الزوايا والأركان، مفروشة على البلاط الذي مسحته آلاف المرات خلال أربعين عاماً ويزيد.

إحساس عميق بالخيبة يغمر كيانها، ينذرها بنهاية حياة غنية عاشتها، ويدعوها لانتظار مصير مجهول خارج حيطان هذا البيت. تتمنى لو تستطيع أن تذكّر ابنتيها بقدميها اللتين ركضتا لتريحا أقدامهما. وبطنها الذي جاع ليشبع بطنيهما، وعينيها اللتين قرأتا الكتب لتغذيا عقليهما، لكنها لا تستطيع!.

***

تدخل نديمة إلى دار المسنين بحقيبة، تضم أعواماً تجاور الثمانين ومرضي داء السكري وضعف الذاكرة، وصورة لها مع ابنتيها، وبعض الأعداء من مجلة الكرمل التي تقتنيها.

عيناها المنطفئتان تجهدان في بسط سلطانهما على معالم المكان.

غرفة بأربعة جدران ونافذة تشرف على مدخل البناء.

سرير مفرد، خزانة بفردتين، وطاولة صغيرة يقبع خلفها كرسي محني الظهر.

إنها وحيدة في غرفتها الجديدة، كما كانت في أيام صباها عندما جربت الحبس السياسي في زنزانة تنافس جسدها في صغره ونحوله.

في الزنزانة لم تشعر بالوحشة التي تشعر بها الآن. فالأمل بالإفراج عنها كان يلوح لها بين لحظة وأخرى، وعقلها المتيقظ كان يستحضر أفكاراً تملأ وجدانها وتشغلها عن الإحساس بوطأة الزمن.

أما اليوم بعد أن تخلصت منها ابنتاها وأدركت أنها مقطوعة من شجرة، فلا أمل لديها سوى بموت يحملها إلى الحياة مرة ثانية.

ترش نديمة على الواقع المرّ سكراً، وتحلم بسكينة تتيح لها أن تقرأ في المجلات التي حملتها معها.

تضحك نديمة من قدرتها على الكذب على نفسها. فعيناها لن تساعداها على تحقيق حلمها، لقد صرفت نورهما في تصحيح دفاتر التلميذات وأوراق الامتحانات، ولم تعودا قادرتين على متابعة سطر واحد.

***

الليل والوحدة شاطئان، يحتضنان نديمة وحصادها من رماد الأيام وخذلان من فلذات الأكباد.

أين أنا؟ سؤال لا تفتأ تردده، ودائماً يأتيها الرد صامتا من خلال ذاكرة واهنة وعينين تشتعلان شروداً وضياعاً، وليس غير الصدى يعيد الكلمات مفككة مشتتة.

أين أنا، ومن أنا؟

لو انفتحت ذاكرتها، لأعادتها إلى بيت كان في حياة زوجها قصراً من الفرح والحنان والصفاء، ومرساة أمان لها نجاة من الاغتراب.

لو انفتحت ذاكرتها لأنَّبتها على عمر، لم تجعل فيه لنفسها ولزوجها فرجة من السعادة في جدار العمر.

لكنّ الذاكرة مغلقة، والصمت هو الذي يقول ما يقول، عن أمٍّ تتكسر شيخوختها على وتر العقوق والجحود، وصلف العجز والنسيان.

***

في الصباح التالي، تنهض الشمس فرحة بأشعتها المتموجة، وينهض جرس الدار داعياً النزلاء إلى المطعم لتناول الفطور.

يتوافد الجميع، وتبقى نديمة في غرفتها تعيش زمن الصمت والاكتئاب غير آبهة بنداء الجرس وإلحاح الجوع.

عصفور صغير يضرب زجاج النافذة، يوقظ ذاكرتها ووجودها. تحاول أن تدخله إلى الغرفة، فيراوغ ويطير متحاملاً على جرحه.

في هذه اللحظة، تقفز ابنتاها إلى ساحة شعورها ويندلع الحنين من شرايينها منصباً على صورة أخرجتها من الحقيبة.

وبشوق مندى بالحرمان، ترفو نديمة تفاصيل العزلة والضياع المصبوغة بألوان من مدّ الماضي وجزر الحاضر.

تحملها الصورة إلى لثغ الطفولة في شفتيهما، إلى سرير المساء وحكايات ما قبل النوم عن عنزة العنوزية أم القرون الذهبية، وليلى والذئب، والأميرة الجميلة والأقزام السبعة، التي تنقلهما إلى عالم مشغول بالدهشة والمفاجآت.

المساءات الغائبة تتراكم شجنا على جفني نديمة، وعبثا على جسدها الناحل. تقف أمام النافذة تترقب عودة الطفلتين من المدرسة، وعودة الزوج من العمل.

وما أتت الطفلتان، وما أتى الزوج.

الجدران تضيق عليها وتضيق بمشاعرها.

وكان على نديمة أن ترحل.

ذاكرتها المنتعشة بريح الماضي، وهي تطبق على الصورة بكلتا يديها تغريها بالهروب من النافذة، لاقتفاء آثار طفلتين ورجل غابوا عنها ولا تعرف إليهم سبيلاً. حملت نديمة حلمها وطارت إلى مدخل الدار رفة أمل ورعشة توق.

وهاهي ترقد بهدوء، لا شيء يشوش ذهنها، لا قلق لا وهم ولا ترقب.

❑❑❑

أعود بعد قليل

قصة: فائزة الداؤود

على مفترق تتوشحه الكآبة، وعلى غير العادة تسكنه الوحدة، شجرة ترشح دموعاً، أفنانها كانت ظلاً لعابرين بعضهم يلوح بيديه النظيفتين لسيارات تتجه إلى قلب المدينة والآخرون يشيرون بحمولتهم لحافلات تلقي بحملها على ضفاف المدينة، تقول الشجرة: هؤلاء كنت أرثي لحالهم حيناً، وأغبطهم أحياناً. في هذا النهار الرمادي وحيث الوقت خوف، والمكان يتأهب لدم ودموع، كانت الشجرة وحيدة إلا من قطرات المطر، وثمة امرأة سقطت لتوها في الممر الذي يفصل الرصيف عن الشارع فجأة تصبح الجثة حجر عثرة في طريق السيل الذي اضطر إلى أن يدور من حولها نصف دورة، ليصبح سائلاً أكثر حمرة وأشد ثورة، والسيارات هي الأخرى ترشق الجثة بشظايا السماء الملوثة.

تنهمر دموع العجز من الشجرة، تهمهم قائلة: لو أستطيع فعل شيء! يا للمرأة المسكينة! لن أنسى وإن طال بي العمر يديها اللتين كانتا تحتضنان المسحوق الأبيض وكذلك رأسها وهو يستند على عبوته، وكأنها تخاف أن يأخذها السيل الذي ينداح من السماء والشرفات، تتابع الشجرة قولها: في لحظة انشغلت فيها بنفض الماء عن أوراقي، اختفت المرأة المخضبة بالدم والدموع، اعتراني خوف من أن يكون السيل قد جرفها إلى مكان ما، وكنت أجزم، لولا أصوات سمعتها لرجال يتساءلون فيما بينهم: ما الذي أخرج فاطمة في هذا اليوم، حيث لا يخرج حتى الرجال؟...

إذن فاطمة رحلت إلى مثواها الأخير. بعد دقائق أتى طفل مبلل. تأبط جذعي الرطيب، ثم راح ينظر حوله، أتراه يبحث عن حطب يشعله ليدفئ به جسده المقرور؟ حركت أغصاني في إشارة مني، على أنه لا ضير من أن أكون الدفء له والأمان، لكنه تركني وقفز إلى حيث حفرة صغيرة، غمس سبابته في السائل الأحمر وخط على الجدران الممزقة سؤاله:

. أين ذهبت أمي؟

أنا الشجرة التي رأيت الكثير، وسمعت عشرات بل مئات القصص، ارتجفت عندما هتف سؤال في نسغي: أتكون أمه المرأة التي كانت قبل ساعتين تغازل الواجهة الزجاجية، تدور حولها، تلتصق بالجدار، عندما يطلق القتلة العنان لجنونهم؟...وعندما تهدأ الأصوات، تنظر حولها، وإلى كل الجهات، وكأنها تبحث عن غائب تتشهى قدومه. إن صحت ظنوني، فذاك الغائب هو هذا الطفل، مسكينان هما!... ابن تأخر، وأم اخترقت جسدها رصاصة الغياب. لو أنك أتيت مبكراً، هل كانت رصاصة الغدر أصابت المقتل من صدر أمك؟...

تمطت أفنان الشجرة، وكأنها تريد أن تظلل الصغير وتحتضنه، كلا لن تستطيعي فعل شيء، فأوراقك الشتائية تعجز عن درئه من دموع السماء، ولن تستطيع وإن جهدت، أن تحميه من غيلة الرصاص.

أعرف أنني عاجزة، وأنا لحظة تفتحت أوراقي أنعي عجزي، وعزائي أنني ظل يتشهى العابرون نسماته الباردة، وفي أول الغيث أنا مظلة، لا تلبث أن ترشح أوراقها، هذا لا يعني أنني بمنأى عما يجري، فالآن رغم الصقيع دمي،

نسغي ينتفض في عروقي التي يظنها العابرون خشباً، وحتى جذوري تتململ في نعشها، تريد أن تلغي انتماءها، كي تمنع القتل عن الأبرياء، أقسم أن ناراً تسري في عروقي ناراً كأنها الحمم، هي ذي أغصاني تلمسيها، إذا كان هذا حالي، فكيف هو حالكم أنتم البشر؟..

ثمة مطران يعصفان بالمدينة، مطر تهمي به الغيوم الدكن، وآخر يحيل سماء المدينة وأرضها إلى دم ودموع، على باب بيت حجري قديم، طفل يسأل أمه:

. إن كانت السماء تبكي أهل الأرض؟

الأم التي كانت تتأهب للخروج، دغدغت شعر الصغير الأجعد، سألته وقد اشتعلت عيناها بالمفاجأة: ماذا تقول، سماء، دم، دموع؟ وما علاقة السماء بأهل الأرض؟ توقفت أصابع الأم على كتفي الصغير، ثم انتقلت على وجهه البريء.

. ثمة علاقة، أنت على حق.. عندما أعود نتحدث.

احتضنته وبدأت تقبله بنهم أمومي ظمئ، ثم راحت ترشح توسلاً:

. محمود ما زلت صغيراً على أسئلة كهذه، تدثر بمعطفك جيداً ولا تلحق بي، سأعود بعد قليل.

تسللت نسمة باردة إلى أعطافها، عندما أسلمت رأسها للريح والمطر، قالت وهي تدثر طفليها بنظرات دفيئة: يبدو أن شياطين المدينة في استراحة قد لا تطول، وأنت محمود أغلق الباب ورائي، وفي الزجاجة ما زال بعض من حليب. ثم وكقارب راحت تخترق بجسدها الوابل المنداح من السماء.

غمغمت تضرعاً: يارب لحظة سلام ريثما أعود بالحليب للبنى الصغيرة، والدواء، أرجو أن لا تسوء حالة محمود أثناء غيابي، يارب لو تبدل مافي قلوب الشياطين من حقد، فيحل مكانه الحب! أو لم تسلمهم لغيبوبة، يفيقون منها وقد ابيضت قلوبهم، وانجلت نفوسهم، وتطهرت أرواحهم! فثمة أمهات وآباء وأولاد بحاجة للحظات من الأمان، بل لدهر، وكأن فاطمة نسيت أنها تعيش في مدينة تكتظ بالقتلة، كما تكتظ بالجرذان، والصراصير، فراحت تقفز برشاقة ومن فوقها المظلة البنفسجية، التي كانت تعلو وتنخفض كمنطاد، ثم تطاوع الريح، فتبتعد عنها حتى تخالها ستطير أو تتكسر.

عاد الخوف يسيطر على فاطمة، فراحت تحدث المظلة: لو أنك تهدئين! أنت أكثر أماناً معي، الريح تغريك، وماذا ستفعل لك؟ قد تسعدين إذا تركتك لجنونها!؟...

ولكن أيتها المشاكسة قد تمزقك أشلاء، وتلقي بك في مكان بعيد، مكان يبددك فتصبحين بلا وطن ولا هوية، وأنا لو تدرين أي حب يسكنني للأشياء التي حولي، بيتي القديم وأرضي. وتذكرت يوم أتى الشياطين يهددون بهدم المنزل فوق رأسها، وعلى جثتي طفليها، قالت لهم: افعلوا ما شئتم، حققوا حلمي.

سخر منها القاتل الأكبر: وهل بقي لديك أحلام؟

. نعم هو الحلم الأخير، أن يكون منزلي مهدي ولحدي.

تفحصت عينا الضابط المسؤول الجدران الطينية لطم أحدها بقدمه، ثم قال لجنوده:

. لا يستحق هذا الخراب التخريب، أيام ويجعل المطر عاليه سافله.

هتفت نشوى: هم أغبياء، فثلاثة أعوام كان شتاؤها ماطراً، لم يستطيع زعزعة أي ركن من أركانه، وعشرات ماطرات أخر لن تغير شيئاً، يالأحلامهم المستحيلة ورؤاهم القاصرة!

فقط لو أنني تدثرت بالمعطف، هذه الريح تصفعني بحمولتها من المطر، هو ردائي صار رطيباً، وإذا طال بحثي

عن الدواء والحليب، فسيغدو إسفنجة ترشح برطبها على جسدي.

قمعت جنون المظلة، وأطبقت عليها بيمناها، بينما الريح تعصف بالأشياء من حولها، ترفس الأسطح المعدنية، تميد بالأشجار، حتى لتكاد الأخيرة أن تلامس ظلها المبدد، همست: وكأنه لا يكفينا جنون القتلة!

المحلات التجارية مغلقة، لو أن المطر ومعه الريح، يهدأان قليلاً، فأبتاع أشيائي وأعود لمنزلي، بل لغرفتي، أعطي الدواء لمحمود، وفي حضني أرضع لبنى الحليب.

تعثرت خطواتها وكادت أن تقع، لولا أنها تنبهت، تساءلت: أيكون الحنين إلى دفء الغرفة الطينية أفقدني التوازن؟... لا ضير، دقائق وأعود إلى بساط من اللباد، أفرش جسد أطفالي على جلود الخراف، أدثرهم حباً وأماناً، ومن أنفاسهم وأدفئ جسدي المقرور، أقص عليهم حكاية رجل يستشهد كل يوم من أجل امرأة امتلكها كهل، يستبيحها كل يوم عشرات الغرباء،وتذكرت محمود السؤول إذ سألها بالأمس:

. لماذا لم ينته الزناة؟

. وكيف ينتهون؟ وقوافل منهم تأتي كل يوم من بلاد غريبة إلى تلك التي تغتصب كل يوم من زوجها الكهل!

تساءلت: ما الذي حل بمحمود المحرور، حثت خطاها وراحت عيناها تبحثان عن صيدلية تمنحها الشفاء، وأخيراً ثمة أمل ومض، على بعد تنهدات هي، تنهدت فرحاً قالت: لو أن الأمل يلدآمالاً، واليأس لو يصيبه العقم! فلا لقاح يعيد إليه الخصب ولا دواء!

وقفت أمام الواجهة الزجاجية ترامق أكداس الدواء المنضدة على الرفوف، تساءلت إن كان انتظارها سيطول؟ ألصقت جسدها بالواجهة الزجاجية، ثمة عبارة ملصقة على الباب، قرأتها: (سأعود بعد قليل). قالت: لا أدري إن كان زمناً طويلاً أو قصيراً مر على القليل، في كل الأحوال لا خيار إلا الانتظار.

تقول الشجرة: كان الماء يقطر من رداء فاطمة، عندما كانت تراقب الأشياء من حولها، مرت نظراتها على أفناني مروراً عابراً، ثم اعتلت الشرفات والنوافذ، قرأت في عينيها رغبات شتى وحسرات تقول: الأوغاد حولوا البيوت إلى أوابد، ترفرف حولها أرواح من رحلوا، تسكنها خفافيش، ولا أصوات تخرج منها إلا أزيز الرصاص، أما من خلاص يملأ هذه الشرفات بالبشر والزهور؟.. ويهفهف على النوافذ الستائر والألوان، ويسكب من حولها الضحكات والألحان؟.. والأسواق متى تغدو كالأسواق تضج بالأصوات وتبرق من الواجهات الزينة والثياب؟ هل يأتي الخلاص؟.. فيخرج محمود وكذلك لبنى بثياب جديدة؟ يشتريان الحلوى والألعاب؟..

وأسمع صراخهما وهما يلعبان، ثم يكبران، ويعلن محمود نفسه مسؤولاً عن أخته لبنى، وبأنه رجل البيت، وأخيراً يتزوجان لأصبح جدة، فأربي أحفادي كما ربيتهما؟

كانت فاطمة تحلم، تثرثر، تضحك، وأحياناً تبكي، ثم عادت نظراتها تتجول على الواجهة الزجاجية. تركت المكان عندما قررت الريح الاستسلام لقيلولة، فتركت خيوط المطر تنثال كسلى على المدينة، أفردت فاطمة المظلة فوق رأسها، وراحت تبحث عنه فرن لم يأبه لغضب الطبيعة، فاستمر بإعداد الأرغفة الناضجة، وتذكرت كيف كانت تهرب من أمام الكوة المعدة لبيع الخبز، كي لا تصاب بالتعرق، والآن لو تستطيع الإطالة لتدفئ الحرارة التي تخرج من الكوة جسدها المقرور، وما إن يسلمها البائع الأرغفة الدافئة، حتى تضعها على صدرها، تماماً فوق القلب، ثم تعود إلى الصيدلية، من يدري؟ قد يكون الزمن القليل انتهى، فتعود إلى محمود ولبنى بالدواء والخبز والحليب.

وتقول الشجرة: لم يطل غياب فاطمة، عادت تحمل فوق رأسها مظلة ممزقة، والزمن القليل كان مايزال مستمراً، والعودة بعد قليل لم تحن.

ألقت المظلة جانباً، وخاطبتها قائلة: رداءك البنفسجي لم يعد ظليلاً، مزقته رصاصة كان هدفها رأسي، عادت فاطمة تتكئ على الواجهة الزجاجية، والمطر كما كان، خيوطاً تحتل الشارع

سيولاً، كانت ما زالت ترتجف برداً أم خوفاً لا أدري ربما الاثنين، همست مذعورة: الحمد لله أن الرصاصة أصابت المظلة، ترى ما الذي سيدرأني على طريق عودتي؟

عادت ترمق الجدران الممزقة بالرصاص، والنوافذ المهترئة، والتي يستند على شرفاتها بنادق القتلة.

في لحظة كأنها الدهر، خيل إليها أن أفواه البنادق تتهيأ لهدم كل شيء من حولها سارت ببطء وحذر، ملاصقة الجدار تتخفى من العيون الحاقدة، واختبأت وراء الصيدلية، وانتظرت أن تسمع صوت إطلاق رصاص، قالت: قد أكون مخطئة! ثم لماذا هم يريدون قتلي، وأنا أم تعيش فقط من أجل طفليها؟

تساءلت الشجرة: أتكون فاطمة نسيت أنها الرحم؟ أم تراها لا تدرك أن الحقد حولهم إلى مصاصي دماء؟

انشغلت فاطمة بمراقبة السيول التي تجرف معها كل ما يعترضها من أوساخ، قالت: هي السيول تتكاثف لتصنع الجدول، والجدول يلتقي مع الآخر في النهار، والأنهار كلها تصب في البحر، والبحر أتراه يرحم كما كان القوم الظالمين؟ ارتاحت أسارير فاطمة عندما لمحت الشمس تتألق، وعلى عجل تتدثر بغيمة رمادية، فقررت العودة إلى الواجهة الزجاجية، فلعل العودة بعد قليل حانت، وقد اطمأن قلبها، فلا مطر غزير يمنعها من العودة، لكن البنادق المتكئة على الشرفات ما زالت مشرعة، مع وقف التنفيذ.

قالت الشجرة: دفعت فاطمة الباب الزجاجي، لا أحد، والزمن القليل لم ينته بعد، أنا العاجزة رأيت رصاصاً يخرج من شرفة مدمرة باتجاه فا طمة، اصطفقت أوراقي محذرة، تنبهت الأضحية الآتية وابتعدت عن مسار الموت، فتكسرت الواجهة الزجاجية واندلقت منها أكداس الدواء، وكذلك علب الحليب تدحرجت على الرصيف فركضت فاطمة تخطف إحداها لتهرب بها، وكادت أن تفعل، لولا أن رصاصة أدمتها وأسلمتها إلى القافلة التي سرعان ما أصبحت فيها رقماً، لم يكن الأخير في ذلك اليوم.

قالت الشجرة: بعد أن خط محمود سؤاله، مئات من الأسئلة طرحتها، لكن لا مجيب، فهل انتهى زمن الأجوبة؟....

❑❑❑

البيت

قصة: ضحى مهنا

حميمية دافئة غطّت وداع النسوة.. انحشر الأطفال بين الأمهات تتاوشهم الفرحة تارة والحزن الرقيق مرة أخرى لفراق الأتراب. مَن أكثرُ من النسوة إبداعاً في التعبير الحرّ المتدفّق من النفوس في مواقف بعينها، فينثال بعفوية دافئة. طفرت الدموع، وعلت الصدور ثم هبطت بشهقاتها. هنّأت النسوة أمَّ عمر على عودة بيتها إليها بعد عذابٍ صومٍ ودعوى شائكة امتدت سنوات واستنفدت ما كان يرسله لهم ابنهم جابر في الغربة. أوصت أمُّ عمر النسوة بزيارةٍ مؤكدة. فالبيت ليس بالبعيد وهو لن يضيع عن الصديق قاصد العشرة، بعد أن وصفتْه لهنّ طوال هذه السنين فهو معروف للجميع.. وحده بقي بعد الزلزال.

حملت النسوة الأطفال تقبّلهم بحنان وحب، تقرص جنوبهم بمرح وتضع في جيوبهم الكعك والكرميلا.. وأما الرجال فقد شدّوا على الأيدي وتعانقت نظراتهم طويلاً، ثم أخذوا بأحضان بعضهم.

همست امرأة من وراء نافذة وهي تمعن في الأسرة الراحلة "كانوا سبعة عندما جاؤوا وسكنوا عمارتنا بعد الزلزال وها هو عددهم يربو على العشرين.." وردّت جارتها: حمداً لله الذي أمسكها فلم تسقط عليهم بجدرانها المتصدعة! هل كان بأيديهم غير التفريخ! وهم ينتظرون الوعود بعد البروق كسبتم من ورائهم حَسَنةً يا أختي!" وقطّبت الأولى ما بين حاجبيها وهتفت إلى زوجها ليأتي بعماله..

في حمأة الوداع كانت روزا وبلال على مصطبة الطابق الرابع صامتين معذبين. كانت يدُ بلال تلامس شعر فتاته، ثم أمسك يدها، وتطلع إلى عينيها المنتفختينْ، قال: "لن أذهب قبل أن تضحكي، فأرى أسنانك المنفرجة، لا تدعيني أغصّ بفرحتي" وعدها أن يعود فيتزوجا في الكنيسة أو الجامع أو في المدرسة.. ما همُّه الآن؟! بيتهم عاد إليهم وستكون له فيه غرفة.. حاول أن يظهر ظرفه الخجل، فأقسم أن يتزوجا على سطح البيت كما يلتقيان على سطح هذه العمارة المتهالكة، تحيط بهما أصص الورود، ولما دعاها إلى التبسّم علا بكاؤها.

سمع صوت أخته نائلة تحثّ ابنها على الإسراع وهي تحمل كيساً بجانب بطنها المتكوّر أمامها، لقيتْها أختها (سمر) على السلّم، فحملت عنها الكيس وهي مقطّبة. لم تحاول نائلة أن تسألها متى يرتخي وجهها المشدود، لكنها اليوم متذمرة أكثر كأنّ قبضة تمسك بصدرها قالت ساخرة: "ألو.. نعم.. كسبتم الدعوى.. تعالوا.. ثم اهتزّ خطّ الهاتف وتقطّع.. هل يقول لي أحد كيف نعود بعد هاتف مريب عجول. كان الصوت غريباً.. لم يكن المحامي.. قلبي ينذرني يوسوس لي وهو لا يخيب..".

هزت نائلة رأسها وهي تقرّ بأنّ أختها لن تكون إلاّ جاحدة نشازاً كما قال زوجها محيي الدين الذي يغسل دماغها كما يدّعون. كانت سمر أكثرهم لهفة على العودة إلى البيت.. ما الذي تريده الآن؟!

لم يمر الوقت طويلاً حتى اهتزت العمارة تحت معاول المقاول في الطابق الأعلى، هرولت الأقدام على الأدراج، وتمتمت النفوس بغضب صامت. صرخت (سمر): "ألا ينتظرون دقائق أخرى. لن ينام السيّاح اليوم في العراء إنْ لم تهيّئوا لهم مجمّعاً لصفقاتهم وسهراتهم" ثم راحت تلعن وتشتم.. فجاءها صوت جاف يرتجف بشتائم بذيئة..

وقف الجيران المودّعون يربكهم الخجل أمام العمارة التي تتقوّض ولما يخرج منها نزلاؤها.. اعتذر أحدهم من الأب (أبو عمر) وبارك له بعودة بيته الذي أغناه عن مِنّةٍ مُذلّة. هزّ الرجل رأسه وهو يطمئن على جيبه الضيّق الذي وسع صورة عن سندٍ لملكية البيت ومفتاحاً صدِئاً.. انتقل إلى الجيب الآخر حيث دفتر العائلة وهويتُه. أخرج دفتر التموين أعاده إلى رجل بجانبه وهو يقول: "أكثَرَ الله من خيره عليكم.. ما كان في نيّتنا البقاء هذه المدة. ولكنك تعرف الدعاوى في المحاكم كم تتمطى.."

لاح في عينيه البيتُ فوق ربوته عالياً وسيعاً تحوطه حديقة نضرة بأشجار لا تدعُ صاحبها يشتهي فاكهة.. تذكّر شجرة الليمون التي زرعها لأم عمر لتقطف منها وهي تطبخ، ثم تساءل عن ابتسامتها الصافية التي ضاعت في الأيام والفصول والسنين..

خرج الجيران يسيرون مع العائلة، ثم حلفت عليهم أمُّ عمر وزوجها بأن يعودوا "البيت قريب.. نصله قبل المساء!".

بدتْ نائلة مدلّلة بين أخواتها وهي تمشي ببطنها، تتباهى بمجد تليد، قالت أمها وهي تحمل رضيعتها.. "لن تلدي إلاّ في بيتنا يُعيذُك الله!". وأما سمر فمشت متذمرة نزقة من هذه العودة المرتبكة. حملت أختها الرضيعة عن أمها.. تلفتت إلى الوراء، تذكرت تلاميذها الصغار وسلوى رفيقتها.. واقتحم جهاد نفسها فغصّت، كان جهاد غاضباً وهي تقول له بإباء لا معنى له "تخطبني من بيت أهلي.. من هنالك!" نهرها قائلاً "تقليدية بائسة!!".

في الطريق بعد أن غابت المدينة. كانت الحقول الممتدة عطشى متشققة قد اصفرت أطرافها، وخُيّل إلى بعضهم أن جراداً يحوم حولها، زجرهم الأب، لكنّ صدره نخره.. لقد تأخرت الأمطار كثيراً هذا العام.. وكانت قليلة العام قبله.. ورجا الله دون أن يرفع رأسه بألاّ ينساهم. تذكّر ابنه جابر في الغربة.. سمع أنفاسه اللاهثة تتقطع وهو يلتقط سَقَطَ الرزق. أموالُه لم تذهب سُدى، وأتعاب المحامي الباهظة أثمرت. سيرفع له أجمل طابق بهيّاً قويّاً يفرح به متى جاء هذا الصيف. سيقيم له عرساً أمام البيت سيدلق بعض الإسمنت فوق الفسحة الوسيعة ويزرع أطرافها وروداً وتشعشع الأنوار وتستحي صالة أكبر فندق. سيدعو الجيران كلهم مع الطبل والمزمار الذي يحبُّه.. سيرقص حتى الصباح. إنه الابن البارّ الذي تتمناه كل عائلة..

جرّت السيارة نفسها لكنها سرعان ما اعترفت بعجزها، فتوقفت أمام أكشاك الباعة، نزل ركابها.. اشترى الصغار (الكولا والشيبس). عرض بائع يانصيب أوراقه على (أبو عمر) فضحك حتى دمعت عيناه، ثم بكى قلبُه فجأة.. أنبّه بل زجره، وعاد يشتري مع صهره نصف ورقة مناصفة.

كان النهار في أوله. لكنّ الغبش غطّاه.. ناشده أبو عمر بحرارة المؤمنين ألا ينقضي حتى يرى بيته الذي لاح.. نظر وراءه.. كانت الطريق طويلة ملتفّة حول نهارات رمادية ماضية.. رأى أكتاف العائلة مثقلة تكاد تتهدل بأمنياتها وأحلامها المرتعشة.. يحملون أجسادهم المتهتكة من الفقر والغربة.

عند المنعطف أجفل الأب مع أسرته، وقد نبق أمامهم فجأة ابنه مصطفى متصدعاً مدحوراً.. صاح.. "خيانة.. خيانة.." ارتجفت أرجل الرجال قبل قلوب النساء، تراكم الجميع حول مصطفى وقد غزاها الهلع. قال بصوت متقطع: "لقد لعب المحامي بنا، وانقلب علينا. ولوى تحت إبطه أخانا وابن عمّنا.."

صرخت أم عمر: "لا يفعلها أمجد! عمار!".

ربط الذعر ألسنة من حولها.. ارتخى جسمُ زوجها.. هوى على الأرض.. ركضت إليه سمر وأسندتْه على صدرها.. صرخت بأخيها حسين أن يشتري زجاجة ماء.. علا الغبار حولهم بعد أن مرّت بقربهم سيارة كاديلاك مائسة.. توقفت بعد أن تجاوزتْهم ثم عادت القهقرى إليهم.. عرض عليهم سائقها وهو يلوك اللبان أن يحملهم إلى مستشفى، رفع الأب رافضاً.. "إنها دوخة بسيطة" ثم أضاف بجفاء "امضِ في سبيلك.." فتعالى الغبار أكثر، وامتلأت بها الحلوق حتى جفّت.

استعاد أبو عمر وعيه.. صرخ صهرُ العائلة الأوسط أبو اليقظان واتهم مصطفى بالهلوسة.. تهدّج صوت الفتى وهو يقول: "في بيتنا أسرة غريبة تدّعي أنّ بيتَها انطمر حين اهتزت الأرض ومادت، وتزعم أنّ عمّنا (أبا عبد الله) الله يرحمه كتب معها عقد إيجار واستئجار، بعد أن ضبطها متسلّلة إلى البيت في ليلة مظلمة مريبة "صرخ أبو عمر.. "لا تصدقوا شيئاً". لم يكن الزلزال إلاّ وهماً لنخرج بسرعة من بيوتنا.. الآن بدأتُ أفهم احذروا.. البارحة زلزال، وفي الغد حريق أو طوفان.. وحده الله يعلم ماذا سيزعمون ويرسمون.. لا تصدقوهم بعد الآن".

تابع مصطفى: "..أما المحامي فقد ادّعى أن القضاة ابتلعوا رشوة كبيرة فغصّوا عن الحق. لكنه انتزع منهم قراراً بحقنا في أرضٍ نبني عليها بيتاً.."

صرخ أحدهم "أشمُّ رائحة رشوة في فم المحامي، وأرى فضلات رشوة في عيون الآخرين.." تمتمت أم عمر: "ولكن ألا يعرف الحق إلا القاضي.. ثم استدارت نحو زوجها قائلة: "أبو عمر!! أخرجْ سند الملكية.. ملكية بيتنا.."

صرخت العائلة بالويل للخائنين جميعاً، وتوعدت المحامي وغيره. قال بلال بهدوء: "ولكن ماذا عن العائلة الدخيلة التي سكنت بيتنا؟! ورأى (روزا) على السطح دامعة معذبة..

سار إلى (سمر) حيث أقْعتْ على الطريق ساهمة وفي نفسها غضب يدفعها إلى ضرب أبناء عمّها وأمجد والمحامي وهذا الزمن العاطل.. تطلعت بعيداً، مسحت عينيها.. كان البيت يلوح تارة ثم يختفي.. وعاد يلوح ثانية.. همست لنفسها "كيف تدخل عائلة غريبة على بيتنا.. هل يتوه الحق؟!"

علا صوت حسين ثم صرخ فجأة وعزم على السير نحو البيت ولو اعترض ألف شرطي وقاضٍ، وتوعّد كلّ من يقف في طريقه. قفزت (سمر) تقف بجانبه ولحق بها بلال وفي عينيه (روزا). وأما الصهر محيي الدين فنظر إليهم ملياً، تنحنح ثم بسمل وهو يسوي عباءته السوداء. وأقسم بألاّ ينام اليوم إلاّ في البيت.. صرخ في سمر وأمرها بالستر والحجاب والانتظار مع أمها وأخواتها.. أضاف "في العائلة ما يكفي من الرجال لندخل البيت"..

سارت سمر مع أخويها قبل أن ينهي صهرها كلامه. وما لبثت أن عادت بعد أن سمعت صراخ أختها فزعة.. إنها ساعة الولادة تلفت الجميع وهم على الطريق، أشار أصحاب الأكشاك إلى كهف بعيد ما كان إلاّ مخزناً لأحد الباعة يخفي فيه بضاعته عن عيون الشرطة الشرهة. كانت الأشواك تُعرّش قرب مدخله وتحرسه شباك العناكب..

مشت النسوةُ مع الولّادة بصمت حزين.. قال أبو عمر: "ما عادت النسوةُ ترغب في الأطفال. في الماضي كانت المرأة تضحك وهي تلد.. هل تصدقين؟ انظري الآن.."

ربتت سمر كتفه مشفقة عليه ودعته إلى الهدوء والراحة قائلة: ".. أمي على حق.. انظر إلى نائلة أين تلد الآن. وتذكّرْ أين ولد إخوتي هؤلاء!!" ثم قامت إلى الصغار تُعنى بهم حائرة قلقة وهي تهمس: "ما كان لنائلة أنْ تلد الآن.. ما الأمر؟"

جاء أحدهم يعرض ما وصل إليه المحامي والقضاة، فتعالى الغضب والوعيد.. رفع الأب يده وهو يقول لسمر: "اذهبي إليهم.. لا تدعيهم يرضوا إلاّ بالبيت! قاطعوا البناء في أماكن أخرى.. لنا بيتُنا.." ثم بكى حين تذكّر ابنه (جابر) في الغربة. هل يجلد ظهره ثانية ليرسل الماء إلى المحامي ثم إلى القضاة.

صرخ أحدهم بجسارة وتحدٍّ، وتوعّد بانتزاع حقهم والسلاح وراء القضاة إنْ لزم الأمر..

تطلّع أبو عمر يناشد النهار ثانية بألاّ ينقضي كي يرى أبناؤه الطريق التي تتسّع وتلتف حول الزمان. كانت

المفارق كثيرة وكان الطنين عالياً. ثم دعا بريح تطرد الغبش عن الوجوه..

دارت المناقشات وعلتِ الأصواتُ حتى جفّت الحلوق.. نادوا على صاحب المخزن ليقدم لهم قهوة وصرخ أحدهم بل شاياً. بل قهوة بل كوكا كولا.. بل.. وجاء الصبي يحمل أقداح القهوة والشاي والكولا.

ثم عاد بها ملأ ثانية وثالثة ورابعة، تكاد أذناه تخوناه من طلباتهم.. وما لبث أن أهملها.. جلس وهو يفرك أذن المذيع فَعَلَتْ أغنية قلقة رقص الغبارُ عليها دون أن تهدأ القلوب ولكنها أنهضت الأولاد فراحوا يرقصون، وانهال عليهم الكبارُ بالضرب ركضت سمر تدفع عنهم غضب الكبار ثم تحدّثْهم.. "اذهبوا وأفرغوا غضبكم هناك..". ذهب أحدهم ليغلي الشاي بعد أن استدار عنهم الصبي.

جاء من يحمل نبأ مقتل حسين ومحيي الدين فتكسّرت الكؤوس بعد القلوب، وأصيب أبو عمر بالوهن من جديد، وصار يردد: "لم يكن زلزالاً.. لا تصدقوهم بعد الآن..!"

نزلت قطرات مطر سائبة تائهة.. فالتجأوا جميعاً إلى مغارة قريبة، وقد ظنوا أن الأمطار قادمة.. جاء من يبلغهم أن القضاة هنالك يتبادلون قصاصات الأوراق في أروقة قصر العدل أو من تحت الطاولات، ويقسم أنه رآهم اليوم يتبادلون الأوراق من فوق الطاولات دون خجل على مرأى من الناس، بل هو أكد لهم أن الطاولة المستديرة التي كان يجلس عليها قضاة كثيرون، باتت مربعة الأضلاع ثم كسر أو نزع أحد أضلاعها، لتنتهي إلى طاولة يجلس عليها اثنان من القضاة. كان أحدهما يصرخ في الآخر بوحشية وهو يهدده، وقام الآخر أمامه متردداً جباناً.

وبدت سمر مع فتية وأطفال تقطع حقلاً من الشوك نحو البيت بعيداً عن الطريق العام متجهة نحو الأفق الذي بدأ يسدل أستار الغبش!!

❑❑❑

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

في نظرية الثقافة وتعريفها

من المعتقد به أن أوّل باحثٍ حاول التأسيس منظومياً لنظريةٍ عامةٍ للثقافة هو عالم الإناسة الثقافية (أو الإناسي –الثقافي) الأمريكي المشهور "ليسْلي وايْتْ" (1900– 1975م). مسميّاً نظريته هذه "علم الثّقافة" لتأخذ دلالاتٍ منظومية وعلمية أكثر رصانةً ودقةً بالمقارنة مع معاني هذه الكلمة التي استعملت اصطلاحيّاً منذ بدايات القرن التاسع عشر. وازدادت شعبية "وايْتْ" في الولايات المتحدة الأمريكية بشدةٍ في خمسينات وستّينات القرن العشرين مع انبعاث وجهة النظر التطوّرية في الإناسة (علم الإنسان أو الأنثروبولوجيا) الأمريكية، إذ أنه كان المدافع الوحيد عن النظرية التطورية في علم الثقافة الأمريكي، وفي الإناسة ذاتها التي غلبت عليها سمات ومواصفات المثالية والنسبوية الأميركية، في حين استخدم "وايْتْ" حينها لدراسة الثقافة المقاربة "الحتمية – التكنولوجية" ذات الآفاق الأرحب ساعياً إلى تأسيس طابع موضوعي للمعارف حول الثقافة.

وقد حملت كتب "ل. وايْتْ" .White L عناوين مثل: "علم الثقافة"، نيويورك، 1949: The Science of Culture؛ و"مقالات في علم الثقافة"، نيويورك، 1960؛ و"علم الثقافة" بصيغةٍ إنكليزيةٍ أخرى Culturology في موسوعة العلوم الاجتماعية 1968؛ كما استخدم "وايْتْ" في عناوين كتبه أيضاً تعبير "نظرية المنظومات الثقافية"، نيويورك، 1975:

The Concept of Cultural Systems……

وهو تعبير سبق أن استخدمه "كروبر" و "بارْسونْز" في سياق الحديث عن "نظرية الثقافة والمنظومة الاجتماعية"، دورية علم الاجتماع الأمريكية، 1958... بالصيغة القريبة التالية:

The Concept of Culture….

وثمة آخرون تحدّثوا عن "نظرية الثقافة" بطريقتهم مثل "د.كابْلان" و "ر.مانّيرْز" في كتابهما بهذا العنوان: Culture Theory، نيوجرسي، 1972؛ وكذلك لدى "ي. فيْرميرْشْ" في كتابٍ حول "تحليل نظرية الثقافة. –نظرية وديناميّات الثقافة"، 1977؛ هذا إضافةً إلى كتاب سابق ألّفه "أ.كروبر" و "س.كْلوكْشون" منذ عام 1952 ونُشر في كامبردج... بعنوان: "الثقافة– مراجعة انتقادية لنظرياتها (Concepts) وتعريفاتها"؛ وقبل ذلك بما يقرب من العقد زمنياً كان "ماليْنوفْسكي" B.A.M.alinowski قد أصدر كتاباً حول "النظرية العلمية للثقافة" Scientific Theory of Culture عام 1944.

من جهةٍ أخرى ثمة آخرون تحدّثوا عن "علمٍ حول الثقافة" وضروراته "والنضال" من أجله كما فعل "م. هارّيس" M.Harris في كتابه: "المادية الثقافية. النضال من أجل علم حول الثقافة"، نيويورك، 1979 [وقد استخدم عبارة Science of Culture].

وفي الأدبيات والمرجعيات "السوفييتية" والروسية أيضاً كثيّر من الكتب والأعمال المختصة "بنظرية الثقافة"، ولاسيما أعمال "أي. س. مارْكارْيانْ" مثل:

"ملامح نظرية الثقافة"، يريفان، 1969؛ وكذلك: "نظرية الثقافة والعلم المعاصر (تحليل منطقي –منهجي)"، موسكو، دار "الفكر"، 1983. هذا إضافةً إلى أعمال "سوفييتية" –روسية مختلفة حول "نظرية التراث الثقافي"، و "المقاربة الثّقافويّة" /أو علم – الثقافية/ لدراسة المجتمع"، و"تصنيف الثقافة"، ومبكّراً "علم الثقافة" (أو المدخل إلى الثقافة) [غ.ريككرت من بدايات ق20] وله

أيضاً: "علوم الثقافة" (أو علومٌ حول الثقافة؛ وثمة "المشكلات الفلسفية للثقافة"، و"العلم كأحد مظاهر الثقافة"... الخ في الفترة المعاصرة.

إن مفاهيم الثقافة وتعريفاتها كثيرة وعديدة جداً، ولاسيما حين نغرق في التعاريف المولعة بالتعداد وذكر عناصر مكوّنات الثقافة كمّياً وحسابيّاً، لذا فإننا سنهتم هنا أكثر بالتعاريف والمفاهيم المنهجية والمنظومية والتي تميل إلى التقاط الكيف والنوع في التصنيف وترسم صورة الوحدة والتركيب والتفاعل والتكامل للثقافة ككل على الرغم من تعدّد العناصر والمكونات التي لا يجوز إبقاؤها مفكّكةً.

كان "وايْتْ" من الأوائل الذين تناولوا الثقافة منظومياً بالتعريف، بمعنى أنها تشكّل "منظومة" مقسومة إلى مجموعة من "تحت المنظومات" (أو المنظومات الدّنيا) والتي قسّمها كما يلي منذ أواسط القرن العشرين [في كتاب "علم حول الثقافة"، نيويورك، 1949]:

1-"تحت –المنظومة" التكنولوجية؛ و 2-الاجتماعية؛ و 3-الأيديولوجية؛ و 4-السلوكية [وهذه الأخيرة أضيفت إلى منظومة "الثقافة" لاحقاً في أحد أعمال "وايْتْ" حول "تطوّر الثقافة"، نيويورك، 1959].

ماذا عن "وايت" بـ "تحت –المنظومات" الثقافية المذكورة آنفا؟

1- تتكون "تحت –المنظومة" التكنولوجية من الأدوات أو التجهيزات المتجسّدة ماديّاً ومن تقنية استخدامها، والتي بفضلها يجري تفاعل الأفراد والجماعات البشرية مع الوسط الطبيعي (وقد أدخل "وايت" في هذا الباب: أدوات الإنتاج، ووسائل الوجود، ومواد بناء المساكن، ووسائل الهجوم والدفاع).

2- "تحت –المنظومة" الاجتماعية تتضمن العلاقات بين الناس، وما يطابقها من أنماط السلوك (وهذا يشمل منظومات القرابة، والمنظومات الاقتصادية والسياسية والأخلاقية والحربية والمهنية).

3- "تحت –المنظومة" الأيديولوجية المكوّنة من الأفكار والمعتقدات والمعارف، والتي يجري التعبير عنها بمساعدة الحديث (الكلام) والأشكال الرمزية الأخرى؛ وهي تضمّ أيضاً الخرافة والدين والأدب والفلسفة والعلم والحكمة الشعبية.

ولا يعطي "وايت" الأهمية ذاتها "لِتحْت –المنظومات" المذكورة، بل يعتبر "التكنولوجية" حاسمةً ورئيسةً في تطور الثقافة وقيامها بوظائفها.

في أعمال "ماركس" المبكّرة نسبياً [المخطوطات الاقتصادية 1857- 1859] تعريف للثقافة بأنها: كلّ ما ابتدعه (خلّقه) الإنسان، إنّها عالم الإنسان، أو "الطبيعة" الثانية؛

كما قام بعضهم بمحاذاة مفهوم الثقافة مع مقولة النشاط (أو الممارسة)، وقد ميّز "م.س. كاغان" في خصوص هذه المقولة بين: موضوع، وذات، ونتائج، وأساليب النشاط (أو الممارسة) [كاغان: الممارسة البشرية، موسكو، 1974...]، وقد استفادت من ذلك منهجيّاً "يي. م.كورجيفا" ووظّفته لتعريف الثقافة، حسب هذه المنهجية "النّشاطية"، من حيث موضوعاتها وذاتها (ذواتها) الفاعلة ونتائجها.. الخ، وأتى هذا التعرف في مقالةٍ لها بعنوان "مهمّات ومعايير دراسة مشكلات الثقافة" –ص62-69 في مجموعة أعمال من إصدار "معهد الدراسات المنظومية"، "العلمي البحثي" "الاتحاد العام" في موسكو تحمل الرقم 6 لعام 1979 بعنوان "الجوانب السوسيولوجية للنمذجة العولمية /الكوكبية/". وهكذا جاء تعريف "كورجيفا" للثقافة كما يلي:

الثقافة –هي مجموعة النتائج، بل والأهم من ذلك: مجموعة أساليب الممارسة، التي يمكن أن تكون ذواتها الفاعلة، قبل كل شيء، المجتمع ثم المجموعات الاجتماعية ثم الأفراد.

وبهذا تجيب الثقافة على سؤالين: "ما هي" نتيجة الممارسة "وكيف" تحصّل؟

والسؤال الثاني (الأخير) هامّ لما فيه من فكرة تعبّر عن انتظامية (تنظيمية) الممارسة وانبنائيّتها، بحيث تتحول في الحصيلة إلى ممارسة منظومية.

ويمكن أن تتميّز الثقافات –وهي تتميّز فعلاً- بمحتواها التكويني، غير أنّها تتميّز أيضاً، وبدرجةٍ أكبر، بأساليب تنظيم عناصرها، وبوسائل تحتيم (أي قنونة) وضبط السلوك البشري.

ومن المعروف تقسيم الثقافة تقليدياً إلى مادّية وروحية.

"د.نبيل علي" في كتابه الأخير بعنوان "الثقافة العربية وعصر المعلومات"... [سلسلة "عالم المعرفة"، رقم 265، يناير 2001، الكويت].

يدلي بدلائه في التعريج على الطرح لتعريفات الثقافة فيلحظ تعدّد أوصاف الثقافة في تعريفاتٍ "زادت على 150 تعريفاً، تؤكّد في مجملها أنّ الثقافة تجمع بين كونها منتجاً وإنتاجاً"؛ ولم يتمكن الكاتب من استعراض هذا الكم الكبير من التعريفات، وقد يكون ذلك عمليةً غير مجدية تماماً أيضاً، لذا اكتفى بتصنيفٍ موجز لها، وهكذا بدت كما يلي باختصار، وسنذكر هنا الأهمّ فيها:

أ- الثقافة كنسق اجتماعي: قوامه القيم والمعتقدات والمعارف والفنون والعادات والممارسات الاجتماعية والأنماط المعيشية...

ب- الثقافة كأيديولوجيا: تعرف الثقافة في إطاره بصفتها المنظار الذي يرى الفرد من خلاله ذاته ومجتمعه، وبصفتها -أيضاً- معيار الحكم على الأمور أيضاً...

ج- الثقافة بوصفها انتماء: تعبر عن التراث والهوية والحمية القومية وطابع الحياة اليومية للجماعة الثقافية...

د- الثقافة بوصفها تواصلاً: من خلال نقل أنماط العلاقات والمعاني والخبرات بين الأجيال...

هـ- الثقافة بصفتها دافعاً: على الابتكار والإبداع والنضال ضد القهر والتصدي لصنوف الظلم...

و- الثقافة بوصفها حصاداً متجدداً: يتم استهلاكه وإعادة إنتاجه والتفاعل معه وإدماجه في مسار الحياة اليومية...

وكما نلاحظ من هذا التصنيف للتصنيفات أو تنظيم وجدولة التعريفات ذاتها نسقياً فإن مفهوم الثقافة واسع شاسع كفايةً، لكنّ جهوداً تركيبيةً كهذه تُهيّئ وتساعد على التعامل مع الثقافة كمنظومة وعلى فهمها وممارستها منظوميّاً.

د.معن النقّري

قراءات... قراءات... قراءات

المقتطف ، د.عبد الكريم الأشتر

خطوة جديدة في أدب السيرة الذاتية

بداية أود الإشارة إلى أن كتاب [المقتطف من مجالس الوجد وأحاديث الألفة والسمر -أحاديث السمر، للمربي الكبير، أستاذنا العلامة: أ.د.عبد الكريم الأشتر، الصادر بحلب من دار الثريا للنشر، سنة 2002م] لا يحقق رغبتنا في الاستزادة من أدب سيرة الأشتر الذاتية، ومع ذلك فإن ما جاد به يعد زاداً جديراً بالقراءة، والدراسة، والبحث، ولن أكون مغالياً إذا قلت: إن الكتاب من جهة فن كتابته، وطريقة تناوله، وطبيعته الإبداعية، يؤلف أساساً لحركة إحياء جديدة مستفيدة من مدارس عصر الإحياء والتجديد في عصر النهضة.

فهذا الأدب الحي كاد يغيب في خضم سيطرة متاعب الحياة المادية، والعقليات التحليلية، المشدودة إلى دنيا الترجمات السقيمة، والإبداعات التقليدية القائمة على القوالب الجاهزة، أو السالكة في شعاب القضايا الكبرى، من غير اكتناه عميق للواقع، أو كسر رتابة المألوف مما يدل على فطنةٍ تحمل علماً وفناً، ويذكرنا بصندوق الدنيا للمازني، وما أبدعه من فن ساخر في أدائه، جاد في ولائه للواقع المر.

تقوم هذه القراءة على نظرة عجلان في عنوان الكتاب، وموضوعاته، وطريقة المؤلف في تناولها، وما تركه الكتاب في نفسي

من أسئلة، ومتعة، بقراءته.

*عنوان الكتاب:

على قرب لفظ العنوان: (المقتطف) من العامة والخاصة، لكنه عنوان يحمل شيئاً من المراوغة، ذلك أن (المقتطَف): "وعاء صغير مجدول من خوص النخل، ونحوه، كان يقطف فيه الثمر"(1) والمقتطف ما يقطف، أو المقطوف. والقطاف: يحمل إشارتين: الأولى تدل على الزمن، والثانية تشير إلى الثمر، فكأن الأستاذ استشعر بعقله الباطن حركة الزمن، وبلوغ قطار حياته طور النضج، فسارع يسابق القطار بإلقاء بعض الثمر لطلبته ومحبيه.

هذه دلالة إطلاق العنوان، بيد أن أستاذنا كان يقظاً للأمر، فمازال يعوذ من هذه الحقيقة الكامنة في عقله الباطن، فقيد العنوان بقوله: [المقتطف من مجالس الوجد وأحاديث الألفة والسمر] فالمقتطف من مجالس الوجد وأحاديث الألفة والسمر، فمجالسه كالأشجار التي أثمرت بمرور الزمن، وحان قطاف ثمارها. فلا تدري من يشبه الشجرة الأستاذ أو المجالس.

والأستاذ بعنوانه يشير إلى أن عرضه للسيرة لن يكون على نحو يستقصي كل صادرة أو واردة في قاموس سيرته، بل سيقوم على اختيار ما ينفع الناس منها، ويترك ما ينبغي السكوت عنه.

كان الأستاذ أديباً تخير لسيرته الذاتية عنواناً يحمل صورة، وظلالاً مترامية، وشعوراً متموجاً، يطوف بك في بعض أحاديث الألفة والسمر، وبعض مجالس الوجد، وكانت المجالس التي تستحق تسمية مجالس الألفة والسمر في كتابه مسامرات نقدية(2)، لكن مجالسه في المقتطف نمط آخر، فكأن الأستاذ لم يجد تلك المجالس كافية للتعبير عن حياته الفكرية بسموها العلمي في الفضاء الرحب فاتخذ سبيله في حياة العامة بحثاً ونقداً وخفة روح؛ ليرينا أن متعة الحياة كامنة بمرارتها، وسطوتها على الناس، فكأن المقتطف عود على بدء، يحكي لنا عطراً من سيرته، متخطياً الصور النمطية للسيرة الذاتية، كما سنرى في ظواهر تجديده، بعد الحديث عن منهجه في كتابة سيرته، فماذا قال فيها؟

*منهج الأستاذ في المقتطف:

ثمة طريقان لدراسة منهج الأستاذ في المقتطف: الأولى تتناول منهجه العام في رسم موضوعات كتابه، والأخرى طريقته في الكتابة، ومقاصده مما كتب.

أما من جهة بناء العمل الإبداعي، فإني لا أرى حاجة لربطها بعنوان الكتاب لتعلق العنوان بثمرات المواقف على اختلاف صورها، وزمنها، ومكانها، فلكل حديث ثمر يفيد متلقيه، ومغزى يسعى إليه، فكأن الأستاذ يقول لنا: إن مافي ثمرة هذه المواقف يهمنا جميعاً على سواء، من غير أن تكون المعاني الذاتية مقصورة على المؤلف دون سواه، ومن غير أن تكون حركة بطل السيرة في عوالمها أساساً يرى من خلالها الجمع العام بل كان واحداً منهم، يعيش في قلب الحدث أو الفعل السردي، أو المشهد، تارة. ويتحول إلى هامش المواقف تارة أخرى على خلاف منهج الأيام، للدكتور طه حسين، إذ كنت تلمح الأسرة، والمجتمع، والأزهر، والعالم في إطار العاهة التي أسرت صاحبها، وقهرته على الكلام. والأمر هنا مختلف تماماً، فالعقل سلطان، والانفعال عبد أو حصان، والأستاذ عامل موضوعاته بتركيز، وحذر وإتقان. فهي لوحات وخواطر، وصور مشدودة إلى مغزاها من غير أن تستطيع أن تحدد البعد الواقعي في الأحيان لصاحب السيرة من جهة أن التجربة له، فهو في السرد يعلن لشخصيات النص الداخلية انفصاله عن الموقف الذي تحدث فيه على أنه له، وآية ذلك قوله:

"إن كثيراً مما نكتبه، أيتها الأخت، ونديره، أحياناً، على أنفسنا، لا يصح دائماً، ولكنا نحاول أن نصور واقع الحال، في بيوت زرناها، واطلعنا على أحوالها. والقصد أن نصحح وضعاً معوجاً، أو يمكن أن يعوج. والقصد أيضاً أن ننفذ إلى حقائق يمكن أن نتأملها، وندفع الناس إلى تأملها"(3). فالكلام واضح البيان، صريح الدلالة والمقتضى الذي ذهبت إليه. فالذاتي قائم لكنه مختلط بالفني أو الافتراضي، يصرح به، أو يحاول أن يخفيه.

أما الجهة الثانية فأصلها قائم بتقسيمات الكتاب، وهي: المقدمة /مجالس الوجد وتوابعها/ الطفولة والصبا/ في قبضة الحياة/ مع الأصحاب/ بين السوقين/ من طرف الحياة/ مع الإنسان/ الملحق: لو كنت شاعراً/ الفهارس.

واضح أن المقال لا يسعه عرض هذه الأبواب مجموعة، وتحليلها ومناقشتها؛ ذلك أن غرض المقالة الاحتفاء بالكتاب لإثارته، وجدته في فن التأليف من جهة طبيعته، ونقل بعض أسواق المتعة التي حملها المقتطف بأسلوبه وفعله القصصي،

وخواطره، وتأملاته، وخفة قلم صاحبه على النفس، ورشاقة المعاني في وصولها إلى مقاصدها من المتلقي، والحياة نفسها، وحلاوة التعبير في الصدور. وسأكتفي بالوقوف على المقدمة، وعلى شيء من بقايا مجالس الوجد، مستمتعاً، ومغتنماً الفرصة السانحة لإثارة التساؤلات بغية التعلم من جهة، وتحريض المتلقين على قراءة العمل، ودراسته ونقده، ليكون ذلك بمنزلة التحية للعمل ولصاحبه، والتغلغل في صلب الحياة، والتفكر بما فينا، وما حولنا، ومن استطاع أن يسلك مسالك المبدين أوشك أن يكون منهم، ومتابعة الأشتر في إبداعه ثمرها الدربة في النقد والإبداع مادة وطريقة ومنهاجاً.

-المقدمة:

لست أدري لماذا كتب الأستاذ مقدمة سيرته الأدبية، أو خواطره التي ألقاها على بعض المواقف في حياته؟! ليته لم يفعل، ذلك أن المقدمة من لوازم البحوث العلمية، والدراسات الأدبية، وليست شأناً إبداعياً، لعل الأستاذ تناسى أنهم علمونا في الجامعة أن من يكتب مدخلاً لديوانه، أو قصيدته، إنما يشعر بقصورها عن التعبير عما أراد، ولا عبرة بكثرة الذين كتبوا مقدمات لسيرهم من أمثال: أحمد أمين(4)، والأمير شكيب أرسلان(5)، وإحسان عباس(6). لعل عقل العالم في الأستاذ غلب طبيعة المبدع في تبويب نصه، لعله ظن أن ما كتبه هو مجموع مقالات نشرت في الصحافة بعنوان (أحاديث) تفتقر إلى بيان اقتضاء لواجب الأمانة العلمية. وكنت أتمنى لو أنه ترك ذلك لمجهود الباحثين، وهو يعلم أن ما كتبه يؤلف روحاً إبداعية واحدة من جهة التواصل والتكوين الفني لها، فهل أراد الأستاذ أن يقول لنا: إن في هذا العمل من العلم بمقدار ما فيه من الإبداع؟!! ألا يثق الأستاذ بقدرة دارسي عمله على استنباط منهجه في كتابة سيرته، وتحقيق مقاصده؟!! لماذا لم يترك لجمهرة المتلقين متعة البحث والتخمين والتأويل، والترجيح، والترشيح؟!! ولا أدري كيف يغيب عن أستاذنا أن حلاوة الفن في إطلاقه، وليست بقيوده التي تحدد فضاءه، وتقيد مطلقه، وترسم خططه، وتعين مقصده؟ لست أرى مسوغاً لمقدمات السير الذاتية التي اطلعنا عليها سوى غلبة العقل العلمي، والنزعة المنهجية على مؤلفيها، وما أظن طبيعة العمل الأدبية تقبل مناخ البحوث والدراسات، وأرى أن ما قام به الأساتذة يعد اعتداء على طبع الإبداع وتكوينه الأصيل. ولا ريب في أن غاياتهم من عملهم كانت قادرة على الظهور في ثنايا السيرة الذاتية على لسان بعض الشخصيات، أو من مشاهدة بعض المواقف التصويرية، فما أولى هذا الإبداع الأدبي أن يتحرر من أعباء القيود المتفرقة. مهما يكن فإن الأستاذ يرى عجزاً في حياتنا القائمة على استقبال الحاجات الجاهزة، فأراد المواءمة بين إبداعه وطبيعة عصره!!

على أي حال فإن ما قدمه في مقدمته سيكون متكأً للحديث عن منهجه في بناء إبداعه طبيعة ورسالة وفناً.

*طريقة التكوين ورسالته:

تكوين الكتاب بحثاً أو دراسة يعود إلى مؤلفه، وفيه يمكن التصريح، ويجوز التلميح، ويحتمل السرد الفصيح في دلالته، أو المشكل في تأويله. كل ذلك مرهون بسطوة محيط الدائرة على مركزها، وبقراءة الواقع، من ذلك قوله: "ثم حدثت مني التفاتة إلى نعية ألصقوها على بعض الجدران، فوقفت أتلهى بقراءتها، فإذا هي نعية الشيخ الطباخ، مات في اليوم السابق! بعض غرائب الاتفاق التي تتسع لها حقائق الحياة"(7).

كان الأستاذ في مقدمته متردداً في طبيعة مؤلفه، يخشى عليه من سوء فهم الطلبة أمثالي، فهو يجد كتابه على علاقة بالمقالة الصحفية، وقد كان مكتوباً في أسبوعياته المشهورة في زاوية أحاديث الصباح. ولكن هل كانت هذه الأحاديث على سوية واحدة من جهة الهوية الإبداعية، وطريقة التناول، وسوية الأداء. ويراه يعرض المواقف، ويكفنها بالخواطر حزناً، أو سخرية، على تمكن في تجاوز الأسلاك الشائكة، وحكمة في حسن التناول والتأني. وهو بين هذا وذاك يحتاج إلى بيان يحرر متلقيه من الإشكال، فيقول:

"لهذا حاولت، وأنا أكتب هذه الخواطر، التي سمتها وسائل الإعلام التي نشرت فيها (أحاديث) أن أقرب فيها ما استطعت، من واقع الحياة التي نحياها في البيت والشارع، ومطارح العمل. وأخالط الناس في مواطن الجد والعبث، وأختزن تعليقاتهم على ما يقع لهم وللناس من حولهم. واغتنمت فرصاً أتيحت لي فصورت أطرافاً من حياتي في البيت، وهي حياة الناس في بيوتهم مع أزواجهم وأولادهم ومخالطيهم، رميت فيها إلى المشاركة في تعزيز دور المحبة والألفة والفهم والمسامحة في حياتنا، داخل الأسرة وخارجها"(8).

فأول مشكل عنده طبيعة هذا العمل، أكان عملاً مقالياً؛ لأنه نشر في الصحافة؟ وهل كانت "أحاديث" لأن الصحافة وسمتها بهذا الاسم؟ أكانت خواطر؛ لأن مبدعه ألقى خواطره على بعض صوره ومواقفه؟ ألم يكن ما قدمه صوراً قصصية، وفيها سرد يشبه القص، ومشاهد توحي بالقص ومواقفه وشخوصه؟ ولم لا يقال: إنه شيء من المسرح لقيامه على عناصر الزمان والمكان والحدث والشخوص والحوار، على بساطة ما جاء على هذا النحو وقلته؟ ولماذا لا نزعم أنها نقد اجتماعي؟!! إني أوافق الأستاذ على ما قاله، وأخالفه في جنس هذا العمل الذي أراه كياناً إبداعياً جديداً في مذاهب الإبداع، وأذكر أشياء تؤكد تفرد هذا العمل، دفعاً لمظنة المدارة لأستاذنا، ورغبة في تحريض القراء والنقاد على دراسة هذا العمل، من ذلك:

1- أن العمل جاء موحد الهوية من جهة مقاصده بتنوع موضوعاته واختلاف مواقفه.

2- أن المؤلف لم يكن محور الكلام دائماً، فكان يروي على طول السرد وعرضه، وكان متفرجاً حيناً، ومستمعاً أحياناً، ومشاركاً تارة أخرى، كأوضاعه في الحياة نفسها، وليس على طريقة أصحاب السير السابقة الذين ترى المجتمع من خلالهم، لكنك هنا ترى المؤلف في سياق المجتمع دون أن يكون في بؤرة الحدث دائماً.

3- وأن العمل محكم البنيان في كل وحدة من وحداته التي جعلها كالأبواب أو الفصول في قسمته لكنها محكمة البناء من جهة اللغة والأسلوب، والافتنان في العرض والمعالجة.

4- اشتباك الواقع المحس بالروايات الأدبية المشتقة من تراثنا من غير اغتراب، أو قلق في النسق، ذلك أن مقالاته جاءت كحبات اللؤلؤ لا يضرها تغير موقعها في الكتاب؛ لأنها تجري على محور واحد، وتسعى إلى غاية واحدة.

5- التفرد في هذه اللغة العربية الفصحى القريبة في الأوهام من التناول، وصعوبتها في يسرها ومناسبتها للشخصية، وانتفاء تقعرها، أو ابتذالها، إلا إذا أوجب الموقف، أو بناء الشخصية السردية في موقعها الاجتماعي أو الإنساني شيئاً من لغة العامة، لكن اللغة طيعة له مناسبة موجبات الفن الإبداعي، واختلاف طبقات القراء، أو المتلقين، وسبل الإبداع.

6- التغير سمة الشخصيات والمواقف، على ثبات في تصميم البنيان المناسب للصورة أو المواقف.

7- تنوع أجواء النصوص بتنوع فضاءات الحياة نفسها، على وحدة البنيان وإحكام صنعته، وبراعة المؤلف في عرض صوره ومشاهده، إلى حد أنك لا تستطيع أن تجزم أن الأجواء منفصلة من الواقع، أو أنها مقتطعة من عالم الفن السردي.

8- يمكن أن تزعم أنه من أدب الأسرة، والتربية القائمة على ملاحظة الواقع، والارتقاء به إلى ملكوت الفن، وإعادة صياغته صياغة واقعية، لكن بغير أداتها (الخيال)، ومن غير الاستغناء عن العبارة الأدبية. وهذا مذهب جديد في حركة الأدب وطبيعته القائمة على الخيال.

إنه فن تعطر بفنون كثيرة فخرج ثمرة من ثمرات دربة الأستاذ، فكان موضع حيرته وتردده، وكان موضع دهشة عندي، وإعجاب بهذا المولود الفني الجديد الباحث عن اسم له، يشتقه من صفاته، أو نظرات النقاد فيه. لعل ما قدمته يعد كافياً للحديث عن طبيعة العمل في المقتطف، ورسالته في بناء المحبة بين أبناء الأسرة ومحيطها. وقد جاد الأستاذ على متلقيه بإيضاح مقاصده من عمله، بقوله:

"فهذه الخواطر والأحاديث والأسمار والمواجد لم تكتب إذن بقصد المتعة وحدها، ولكنها كتبت، مع هذا القصد، لغاية أبعد: أن تجعل الناس، ما استطاعت أقدر على فهم أنفسهم، وأقرب من حقائق حياتهم. وتجعلهم أحد إحساساً بالأشياء، وأعمق نفوذاً فيها، وأكثر حباً، وأقل شراً.."(9).

والتساؤل هنا يكمن في قولنا: كم من الناس تغيرت مواقفهم ورؤاهم بعد تلقي هذه الأحاديث؟ وكم من مقاصد المؤلف تحقق له؟!! وكم ينتظر أن يتحقق من رسالته الإبداعية؟! ولا أدري إلام تكثر تساؤلاتي؟ وحتام أتحامى الحديث عن مجالس الوجد على أعتاب المقتطف؟!!

*مجالس الوجد:

ألفاظ الوجد والوله والحال والردح والشطح كلها حركات نفسية وحسية تلقاك في مجالس الذكر عند المتصوفة، أو الوجد كما

يسميها الأستاذ في مطلع كتابه، إذ تحدث عن مجالس المتصوفة، واصفاً، وذاكراً شخوصاً، وأماكن، ومنبهاً على ما في هذه المجالس من اختلاط بين الرجال والنساء في جمهور النظارة، يدلك على ذلك قوله يصف ما جرى له من التعلق بغرام فتاة في مثل سنه، على هامش مجلس الوجد:

"فما أدري كيف تعلق بصري بها، فازددت إحساساً بحرارة الوجد التي كانت تلفح وجوهنا في فناء الدار، والذكر ماض، وأصوات الرجال وحركاتهم تشد حواس الناس، وأنا موزع النفس بين نشوة النظر في وجه الفتاة الساطع، ونشوة الوجد، ثم اندغمت النشوتان على نحو لا أعرف كيف أصفه، فماج في داخلي شعور عميق بالفرح، خالطه على نحو لا أعرف كيف أصفه أيضاً، شعور عميق بالحزن، وكنت أنتشي بهما معاً"(10).

أدع تحليل المشهد للمتلقي، وأزعم أن النص يوحي بعمق ثقافة الأستاذ بالتصوف، ذلك أن مشهد الحب يمكن حمله على ظاهره، ويمكن التلويح به على مواقف المتصوفة ورموزهم، فكأنه يجعل المرأة رمزاً للحقيقة الإلهية التي يتوق المتصوفة وجداً وشوقاً إليها باحثين عنها في السموات والأرض، ودور العبادة، فكان حاله، كحال ابن الفارض الذي ذكر أنه راقب واحداً من الباحثين عنها في الصلاة مع الجماعة في المسجد فعقبه على ابنته، فوجد النشوة والكشف والحقيقة والمتعة في البيت، من حيث خرج صاحبه باحثاً عنها. كأن الموقف يشير إلى أن المتعة الجمالية موجودة حولنا في آيات الخالق بخلق الإنسان، لكنه أظهر أنه لم يدخل في نشوة الوجد لولا اقترانها بوجد المحب للمرأة، فكأنه يقول: هذا الحب من ذاك. وحب الناس يقود إلى حب الله.

فالمتعة الجمالية بمجلس الوجد انطلقت من الإحساس بوجود المرأة الشابة، وهو في هذا يتحدث عن مفتاح آخر للاستمتاع الجمالي بالحضرة صورة وحركة وذكراً، وخيالاً، على وجه مختلف عما وجده توفيق الحكيم من متعة جمالية وفنية بتلاوة القرآن بالريف المصري في قرية أبي مسعود(11). فالأستاذ يلفت أنظارنا إلى وجه آخر من وجوه الاستمتاع الجمالي بالحياة الروحية.

لم تكن مجالس التصوف مما تفرد به الأستاذ بل هي مبثوثة في كتب السير الذاتية، لا تكاد تغفل عنها عين، ولك أمثلة تجدها بموكب سيدي الدسوقي في سجن العمر، للأديب توفيق الحكيم(12)، وبرموز الخوف في غربة الراعي، للدكتور إحسان عباس(13).

والأستاذ نفسه ينبهنا على الأمر في مقدمة كتابه، بقوله: "أليس مما يثير العجب مثلاً، أن نمضي هذا الزمن الطويل من عمر النهضة العربية منذ مطلع القرن التاسع عشر، ونحن ما نزال نخوض في حديث الكرامات، ونجادل في تقديم العقل على الخرافة"(14).

وأتساءل أما آن لرجال النهضة أن يراجعوا تجربتهم؟ أما ينبغي لهم أن يتساءلوا أين يقع الخلل؟ هل اتهموا طرائقهم في الإصلاح؟ هل درسوا الأحوال الحضارية التي تعيشها الأمة؟ هل اكتشفوا طرق تغيير الشروط الحضارية التي يعيشها الناس بغية الاستجابة؟ هل شعر الناس أنفسهم بشدة حاجتهم للانعتاق من هذا الجهل؟. إنها تساؤلات لا تنتهي بانتهاء المقال، ولا تقف عند الإجابة عن السؤال.

وأختم حديثي عن هذا الإبداع الجديد بالقول: إنه يثير، ويحرك، ويدعو إلى التغيير، على رؤية ناقدة تكمن في الإبداع وخلفه.

(1) المعجم الوسيط، د.إبراهيم أنيس ورفاقه، ط2: (قطف).

(2) انظر: مسامرات نقدية، د.عبد الكريم الأشتر، حلب –دار القلم العربي، 2001/4/21م [تاريخ المقدمة] وهو أسبق في النشر من كتاب المقتطف، ذلك أنه انتهى من كتابته 2001/5/11م. مما يشير إلى أن تصنيفهما في أوقات متقاربة، وهما كالكتاب الواحد فرقت بينهما الطبيعة الفنية، وجمعتهما السيرة الذاتية على مستويين أحدهما عقلي، والآخر وجداني مزجه صاحبه بالحياة العامة دون إغفال بعض جوانب الحياة الخاصة، لكنها على مستوى العامة.

(3) المقتطف من مجالس الوجد وأحاديث الألفة والسمر، د.عبد الكريم الأشتر، حلب –دار الثريا للنشر، ط1، 2002م: 71.

(4) انظر: حياتي، أحمد أمين، قدم له: د.عبد عزيز عتيق، بيروت –دار الكتاب العربي، ط1، 1969م: 47.

(5) انظر: سيرة ذاتية، الأمير شكيب أرسلان، راجع النص: د.يوسف ايبش، بيروت، دار الطليعة، ط1، سنة 1969م: 17.

(6) انظر: غربة الراعي –سيرة ذاتية، د.إحسان عمّان –دار الشروق، 1996م: 5.

(7) مسامرات نقدية: 107.
(8) المقتطف: 7.
(9) المقتطف: 8.
(10) المقتطف: 15.
(11) انظر: سجن العمر، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب –المكتبة النموذجية، [د.ت]: 83.
(12) سجن العمر: 84.
(13) انظر: غربة الراعي: 21.
(14) المقتطف: 9.

د.عبد الكريم محمد حسين

قراءات... قراءات... قراءات

حديقة الشاعر

غنائيات الذات والسياج

1–من خارج (الحديقة)– أو مقدمة عن الشاعر

حين نكتب عن شاعر من طراز رشدي العامل فإننا، بالضرورة، نكتب عن جيل من الشعراء مثّل بشعره ما يمكن أن ندعوه: ((مرحلة ضائعة)) في التحديد التاريخي لأجيال الشعر المعاصر (في العراق). فهو جيل محايث لجيل الرواد من المجددين، إلاّ أنه لم يحسب عليه ولا عُدّ منه. أما شعرياً فقد استظل، تاريخاً وتجربة، بشعر الرواد، فإذا هو يتطور بتطوره، ويتزامن، مفاهيم واهتمامات، مع حركته..

ولعل هذا الجيل الذي ولد محكوماً بمثل هذه المصادفة التاريخية –وقد رهنت وجوده لأبوّة لم ينكرها أو يتنكر لها– جعلت منه، هذه المصادفة، جيلاً متأنياً، مع نفسه والشعر، فلا هو بالقافز على ظله، ولا قافزاً على تجارب سواه من الشعراء، بل أكد حرصه على أن تكون العلاقة طبيعية ومثمرة، مكتفياً منها بتحقيق التواصل.

ويمكن قارئ "رشدي العامل" أن يميزه، شعرياً، بين أبناء جيله بأمرين: –أولهما: المواصلة والاستمرار (وإن كان يشاركه هذه الحالة الشاعر سعدي يوسف –أحد أبرز أبناء هذا الجيل..).

–وثانيهما: اتصال شعره بمعاناته الذاتية والإنسانية –فما كتب من شعر، منذ ديوانه الأول: "همسات عشتروت" (1951) وحتى آخر ما نشر، لم يكن إلا استصفاء لهذه المعاناة بحديها هذين: الذاتي، والإنساني.

وإذا كانت هذه "المعاناة" هي الأساس والمنطلق في تجربة "رشدي" الشعرية، فإن هذه التجربة لم تكن "تجربة ضيقة" أو "محدودة" –بأي معنى من معانيها. فهو "ابن مرحلة" من الشعر والصراع لم تتح لمن عاشها بصدق، وانفعل بها، وتفاعل معها إلاّ أن يكون محكوماً بها، محتكماً إليها بما له من إدراكات زمانية ووجود مكاني.

وإذا كان هناك من يذهب إلى أن القصيدة الجيدة إنما تتمثل في السّر الذي فيها، فإنّ قصيدة رشدي العامل تنقلنا مباشرة إلى "سرها". فهو حاضر فيها ذاتها، وحاضر معاناة وتجربة، وفي هذا لا نجده يبتعد عن "وجهه الرومانسي" الذي ظل محافظاً على ملامحه حتى النهاية. ولعل اقترابه الدائم من الحياة هو ما جعل قصيدته تنمو من خلال تلك الفاعلية الذاتية، وقد جعل من الشعر بابه إلى كل شيء: إلى نفسه والآخر.. إلى الحياة والموت.. إلى الحضور والذكرى (المتعلقة بالغياب).. وإلى الإقامة والرحيل، ففيها، جميعاً، كان يكتشف الإمكانات اللامتناهية لصوته في هذه العلاقة بين "الذات" و "الواقع"..

و"الواقع" عند "رشدي" ليس فضاء اكتشاف، وهو لا يتوجه إليه بروح هذا الاكتشاف.. بل هو، بالنسبة إليه، كما تعّبر عنه قصيدته، "حالة" و "فسحة تذكر" أو هو –كما في عديد قصائده الأخيرة– "مدفن ذكرى". فالتذكر، والذكرى هما اليقظة الدائمة في قصيدته.. من خلالهما/ وبهما يسمي الأشياء بأسمائها، فلا يستعير لها تسمية من تراث أو أسطورة.

من هنا غنائية هذه القصيدة. وإذا كان "الشكل الغنائي" ذاتياً بطبيعته، فإن الطاقة التعبيرية له غالباً ما تأتي وكأنها ردّ فعل الذات على الواقع.. –وهو ما يتأكد عنده في "روح التساؤل": الحزين مرة، الرافض ثانية، الداعي إلى التمرد في ثالثة– الذي ينزع فيه إلى التمسك بالوجود والموجود معاً.

2–الوقوف على أطراف (الحديقة)

في هذا الديوان محوران تدور حولهما تجربة التذكر والحنين عند الشاعر، وهما: الغربة المكانية، والغياب الزماني. ومن خلال هذين المحورين يطل الشاعر، في قصائد هذا الديوان على "معاناته الشخصية"، ويجسد تَوْقَه إلى عالم آخر –يعانق فيه أحلامه. فهو مسكون بهواجس الغياب الذي يأخذ عنده صيغة حوار متعدد، ثنائي الأطراف:

–فهناك حوار الذات– الآخر..

–وهناك حوار المكان– الزمان

–وهناك حوار المكان/ الزمان– الآخر...

يشدّ هذا الحوار إلى بعضه ترابط إيقاعي وهو الأساس في قصيدة رشدي. أما الجوهر المحرك له فهو: المعنى –الذي نجد الشاعر يضعه، دائماً، ضمن مسافتين: مسافة زمانية وأُخرى مكانية... وأحياناً نجد المسافتين تلتقيان في "حركية عاطفية".. وأحياناً تتبعدان إلى الحد الذي يوحي بالتقاطع بين الزمان والمكان –فحين يُخلي قصيدته من "الزمان/ المسافة"و "المكان/ الوجود" لا نجد ما يتردد فيها غير حالة واحدة: الفراغ –الوحشة.. لتصبح المسافة المكانية معها مسافة زمانية لا يملأها إلاّ وجود عاطفي مشبع بالحلم، أو بما هو في مناخ الحلم..

فإذا ما ذهبنا مع ما يراه "فرويد" من أن "الرمز ليس خاصة من خواص الأحلام، بل من خواص التفكير الشعوري" فإننا نجد مرتسمات هذه "الخاصة" واضحة في قصيدة "رشدي"، ينساب فيها الحلم عنده مع لحظات الشعور. والحلم في "حديقة علي" يقوم، أكثر ما يقوم، على الاسترجاع، متأرجحاً بين الواقع والشعور في ما يمكن اعتباره مجرى تتابعياً. وفي هذا السياق نلاحظ ملاحظة الاختلال في دائرة الزمن عنده –حيث الاستحضار، والاستدعاء من جانب، والحضور اللحظي، من جانب آخر– وهو ما يمثله المرتقب حلماً.

إلاّ أن "الحلم" لا يشكل أكثر من حالة حبوط ترسم دلالاتها في ما تلتقط من دقائق الحياة والوجود والعناية بتفاصيل الرؤيا والأشياء الصغيرة التي تمثل، بمجموعها، حضور الذات الممتلئة بماضيها في "آنٍ" فارغ/ أو مفرغ مما فيه، فيأتي هذا التوجه من الشاعر وكأنه "معادل ذاتي" بحكم ما للحلم، هنا، من مقومات وتداعيات:

–فأما مقوماته فهي مقومات رمزية –دلالةً..

–بينما تأخذ التداعيات عنده صورة التمزق بين الحلم والواقع، لنجده يمزج تعبيرياً بين لغة هذا الحلم ومفردات الواقع، فإذا الحلم، في النهاية، في حالة محايثة مع الواقع: يرتفع به إلى مصافه، أو يهبط إلى ما للواقع من حقائق الوجود.

والحلم في قصيدة رشدي يبدأ مقطعاً صورياً. ثم لا يلبث أن يتكامل من خلال تداعيات تشمل، بتكوينها، الوجود والموجود:

–"**ها أنت بعيد،**

شاهدت أصابعك الملمومة حول الكأس(...)

شاهدتك تبكي

لا تنكر، كنت وحيداً

واربت الباب، وأسدلت الأستار.))

ونجد الحلم عنده يتداخل مع حلم آخر، أو يتوالد عنه:

-"قال لك الحلم الكاذب:

آتيك الليلة،

هل صدقت الأحلام

ترشّ النوم؟"

ويرتبط الحلم عنده بما هو رؤيا أُسطورية:

-"توزّع على الأرض فيضاً،

على الناس حباً

أنثرِ للسجين إذا ضاق بالسجن سجنه..."

وتتصل بهذا الحلم/ أو تنبع عنه إحساسات ومشاعر تتشكل في/ ومن خلال: الغربة، والوحدة، والرحيل –هذه "الأقانيم" الثلاثة التي تكاد تتقاسم شعر "رشدي" حتى في القصيدة الواحدة –ومنها نتبين مسار الزمن الذاتي في قصيدته وعنها تنبثق الأسئلة (التي يحملها إلى الواقع، أو يحمل الواقع عليها) ففي قصيدة "الليل والأحزان" تكون الخاتمة:

-"غداً إذا جاء رهيف الخطى

قولوا له: قد رحل الراحل"..

.. ملخصاً بذلك موقفاً ذاتياً نتعرف منه عمق المأساة التي يحسها الشاعر، والتي أساسها ومنطلقها: الغربة –التي يتقاسمها، في هذا الديوان، إحساسان:

-الإحساس بالنفي..

-والإحساس بوجود المنفى.

فإذا كان "النفي"، هنا، إحساساً أكثر منه واقعاً، وغربة في واقع لا يجد صوته أي لقاء فيه/ معه...

فإن الإحساس بالمنفى، حالة ووجوداً، يتأكد في البعد المكاني للآخر –المنادى، ولأنّ "المنادى" قريب من النفس، قريب من الذات، فإن الإحساس بالأُلفة معه، وجوداً وصوتاً يتخلل الإحساس، غالباً ما يأتي مضمناً في كلمات النداء –فيكون قرباً يتحقق بالحلم –الحلم الذي لا يستمر تواصلاً، إذْ سرعان ما ينقطع بفعل إيقاظ الوعي للواقع الذي يجد خطاه مشردة، غريبة فيه، فيعمد إلى تأكيد المقابلة/ المماثلة:

-"وحيد أنا.. أنت مثلي وحيد

أراك إذا اخضرّ غصنٌ

... وأينع كرم

وأُرخت ستائرها الصومعه

وأرقب خطوتك المسرعه

بوجهي، إذا استيقظ البيت،

... في يوم عيد

متى أيهذا الطريد

متى تلقينا ضفاف الفرات،

ورمل الجزيرة؟

متى تلقينا الدروب الأخيرة؟

وحدي شجيرة صبر فاتها المطر

وخافقٌ متعبٌ جفّتْ حناياه

ناء، بعيد، غريب، راحل أبدا

لم يدر، في الأرض يوماً، أين دنياه..))

ونجد الصورة الشعرية عنده (ورشدي شاعر صورة) منتزعة من أجواء الحلم وإن كانت تتحرك وتنمو بما هو إدراكات حسية.. جامعاً فيها بين دقائق الأشياء، وتفاصيل الحالات ومعتمداً، في ما يتخذ من أسلوب التعبير، منحيين، هما: الاسترجاع/ الاستعادة والحضور، محققاً لهما الاجتماع في "آنيّة" اللحظة الشعرية..

ينتج عن هذا الموقف الذاتي/ الغني ما نستطيع تسميته بالتتابع والترابط:

-تتابع الحالة في تحولاتها -أو في التحول الذاتي للشاعر بها/ ومن خلالها..

-وترابط الحالة الذاتية التي تحكم بناء القصيدة المعنوي مع استواء شكلها التعبيري، وينتج عن هذا، في عديد قصائده، تتابع تكراري للألفاظ اللغوية التي يستدعيها تكرار المعنى..

وإذا كانت كل لغة -كما يذهب "اليوت"- "تفرض قوانينها وحدودها ولا تسمح إلاّ بالإجازات التي تناسب طبيعتها، وأنها تملي ما يناسبها من إيقاعات الكلام وأنماط الصوت".. فإن لغة رشدي الشعرية تنمو، مفردات وتراكيب لغوية وإيقاعية، باعتمادها على ما هو "إيقاع ذاتي" نجد الشاعر يستغل إمكاناته ويوظفها على نحو واضح، منمياً إمكانات التعبير عنده من خلال ما يمكن أن ندعوه: تشكيل مادة اللغة، لتأخذ هذه اللغة أكثر من مستوى في بناء القصيدة:

-فهناك مستوى التعبير الذي نجد فيه كل ما يمتّ إلى المعجم الشعري الرومانسي..

-وهناك المجاز اللغوي الذي يكثر الشاعر من استخدامه -وهو مجاز له صلة بذلك العالم الرومانسي الذي تنحدر منه قصيدته.

-يرافق هذين المستويين ويتداخل معهما مستوى ثالث تمثله /أو يتمثل في "لغة الذات"، أو ما يمكن أن نجد فيه "لغة مستعادة" تجري مجرى المعنى.. فهي بهذا المبنى، لغة تداعيات أكثر منها لغة تأمل، ولغة عاطفة أكثر منها لغة أفكار.

أما الرمز الذي يتداخل في مبنى قصائد هذه المجموعة -المتميزة فنياً وموضوعياً بين المجموعات الأخرى للشاعر -فهو رمز علاقة متعددة:

1-فإذا كانت (الحديقة) تعني: الطبيعة مدجنة، ومروّضة -بالمعنى النبيل- فإنها أولاً، علاقة مكان، وتمثل للإنسان في هذا المكان، أو من خلاله -وإنْ بدلالة الاستذكار والتذكر، أو بالرؤيا الحلمية القائمة على التصور والتوهم. ولذلك فإن لغتها لغة حنين إلى الماضي (الذي يمثل العالم الذي أنشأها أو نشأت فيه). ومن هذا الوجه فإن العلاقة بها علاقة بوجود واقعي -وإنْ أخذ بعداً رمزياً.

2-وإذا كانت ((الحديقة)) هي رمز هذا الوجود ودلالته الحية النامية، فإن تمثل الآخر) (الابن الغائب) بها/ ومن خلالها يجعل لهما، رمزاً، طبيعة نامية، بدلالات حية تتمثل في علاقة طرفين، هما الأب والابن

– أو لنقل: الأبُوّة والبنوّة- بكل ما تحمل من علامات النمو وإحساس الرعاية..

3-أما الحياة، هنا، فمرتبطة بالحلم: الحديقة التي تحولت من بذار ونبتات صغيرة إلى "وجود يتكامل"، والابن -الذي ترتبط الحديقة باسمه -ينمو في "رؤيا الأب"- فمثلاً تحولاته:

-"أنت، اللحظةَ، وَهْمٌ يتخطى بين عيوبي والقلب،

وبين جفوني والتذكار".

4-وهنا تبرز خاصية مهمة وأساسية تربط الوجودين (الأب والابن، والابن والمكان –الرمز) بما يشكل علاقة معنى بدلالة، فإذا كان كل شيء ينمو ويكبر ويتكامل وجوداً من خلال تجربة الحياة والتجربة في الحياة، فإن مراقبة هذا النمو تتم بالمعاينة والمعرفة التي نجدها شاخصة في كلام الأب إلى ابنه –الذي هو، بالنسبة للأب، خلاصة تجربة حياة، وبالنسبة للابن: زيادة معرفة وإضافة خبرة في الحياة:

-((يا ولدي

ما العالم إلاّ كفّان

يد تعطي الخبز

وأُخرى تسرق خبز الناس)).

-((لا تركع يا ولدي

حتى للموت،

يقولون بأن العالم يحكمه اثنان

الذهب الأصفر

والسوط الأسود

في قبضة سجان

كذب يا ولدي

فالعالم ليس السجن،

وأهداب الدنيا بستان

وزهور الدنيا

قمح العالم

حلم الشاعر،

كركرة الطفل يغني،

صدر الأم يناغي شفتيه،

هي البستان،

العالم يا ولدي:

الإنسان)).

إنه شاعر يتحرك في عالم واضح، جاعلاً من "كلام الشاعر" فيه "كلام ذات" إلى "الآخر"، ولعل هذا هو العنصر الأساس والفاعل الذي أبقى قصيدة "رشدي" في إطار غنائي مفتوح. فهي قصيدة تجسم موقفاً عاطفياً مفرداً، معبرة عن حالة منقطعة –وإنْ كانت أقرب إلى تلك الرؤية الممتدة في اتجاه واحد، يوجها شعور موحد.

ويتمثل "الهيكل البنائي" لمعظم قصائد الشاعر في ما يمكن أن نعده "مشاعر جزئية":

-فهناك هذا الشعور بالوحدة والإحساس بالغربة..

-وهناك حنين دائم إلى "مرفأ" –قد يكون امرأة، أو عينين.. وقد يكون "ملاذاً" أقرب إلى "اليوتوبيا"، وقد يكون حنيناً إلى مجهول يظل لا يلتقيه.

وإذا كنا نجد الشاعر في معظم شعره الأخير: إنساناً يعيش في إطار تجربته الفردية فلأنه انقطع لهذه "التجربة" التي ظل، في معظم ما كتب، محدداً نفسه بمعطياتها بعد أنْ وجد فيها التعبير عن معاناته:

"صوب أيّ البحار،

تروح المراكب والأشرعةْ

أما تعبت من خطاك الدروب

.. وأغفت بمركبك الزوبعةْ"

فقد كان، وهو يقول هذا، كمن يريد التأكيد بأنه لم يقطع الطريق كلها –وهذا الإحساس هو ما جعل الكثير من قصائده تبدو وكأنها خيط ممتد بين البحث والخلاص. أما "المدرك الحسي" فيها فهو أحد ثلاثة:

–فأما مدرك بصري –ماثل/ أو متمثل "شكلاً"..

–وأما أنه مدرك سمعي يتلقاه "صوتاً".

–أو مدرك قائم على تصور ذهني يرسم به دلالة وجود، معبراً عن هذه الدلالة بـ "دال" عليها لنجدها متعينة به.

وتقوم عملية التعبير الشعري عنده على إحداث المعنى الذي يرتبط بدوره بعملية ثلاثية الأبعاد:

1– فهو يبدأ من "كلمة" تمثل له (أو عنده) حالة أو موقفاً، يحيلان إلى "مدلولات" غالباً ما ترتبط بذكرى، أو بشيء كان..

2– وتتصل هذه (المدلولات) بصورها، وهي صور قد تكون قائمة وجوداً في الواقع المادي وقد تنتمي إلى ما هو خيالي –متخيل، وإن كانت لها، في الحالتين مكوناتها المرجعية.

3– ويكون هناك، في الحالات كلها، فضاء حركة بين الدال والمدلول، وبين الوجود والتصور..

فهو، في هذه الأبعاد المتحققة لقصيدته، "شاعر يعبر".. فما يهمه، أكثر من سواه في العملية الشعرية هو "التعبير" –وحين نقول: التعبير، فإننا نقصد، هنا، المصطلح في حدوده. أي أنه "يعبر" أكثر مما "يوحي" أما طاقة الكلام فهي عنده في ما يدخر من عواطف وأحاسيس، مما يجعله يعمد إلى تكثيف الدوال خدمة للمدلولات. فالتعبير هنا "لا يعيد صياغة المادة من جديد، بل يبتكر تشكيلاً معدلاً وتعبيرياً، يكون إعادة صياغة ذاتية للواقع. (وليم رايتر: الأسطورة والأدب –ص 68).

3–من أعماق الحديقة

بعيداً عن كل طرح تقليدي لطبيعة التجربة الرومانسية في شعرنا العربي المعاصر، يمكن قراءة قصيدة رشدي العامل –في هذا الديوان تحديداً –في سياق التجربة الرومانسية: بما فيها من ثبات، وبما لها من تقدم:

–الثبات في ما تطرحه الشخصية الشعرية الرومانسية من علاقة بين "الذات" و "الوجود"، وبما هو محيط إنساني متمزق بين "الحلم" و "استلاب الحلم".

–والتقدم بما هو متحقق من تجاوز لتلك الحدود التقليدية في "الحركة الرومانسية" ذاتها، بتمكن الشاعر، هنا، من أن يكون صوتاً شعرياً قريباً من "ذاته" و "الواقع" بآن واحد، برؤية واضحة، وأسلوب يحدد طريقته في الأداء والتعبير الشعريين..

فهو، وإن ظل محافظاً على تلك النبرة الغنائية حريصاً على "المتن الشعري" غير المنفصل –إن لم نقل: إنه يجد تحققه الشعري بها/ ومن خلالها –فإن غنائيته هذه ظلت صوتاً داخلياً يتسارق والإيقاع الذي يشد أزمنة الذات إلى بعضها، بكل ما تختزن من رموز دالة، وبما تتفتح عنه من رؤيا –هي الوجود في العالم، والتعبير عن هذا الوجود يحيطه به، وينبثق عنه.

من هنا، قد نجد قصائد هذه المجموعة تشكل ما يعرف، شعرياً، بالحركة الدائرية، يتمثل "مركزها" في تلك الذكريات الكثيفة الظلال، على حياته ووجود ووجدانه، بما ترسم من عالم، وإن يكن صغيراً، كيانه الإحساس بإرادة "أن يكون" ويرى نفسه من خلال "وعيه بالوجود" –وهذا هو ما يجعل قصيدته تعيش في الماضي: تستحضره، أو تستدعي ما ينتمي إليه من رموز ومواقف وحالات –باعتبار هذا الماضي نهر الحقيقة المستمر الجريان في حاضره..

إلى جانب هذا الهاجس الموضوعي هناك الهاجس الشعري –في مستوى الإنجاز والتحقق: –فرشدي العامل، كما تقدمه

قصيدته، يسعى إلى إنجاز "شكل فعال" لهذه القصيدة، الشكل الذي يتعين في بناء فني أقرب إلى القصيدة الجديدة في صورتها البدئية –التي انبنت، أساساً، في تجارب "الشعراء الرواد" على ما يعتبر "موقفاً رومانسياً" ولعلها من هذه الناحية، تنتظم في ذلك الاتجاه الذي حدده "ادغار ألن بو" والمتمثل في: "وحدة الانطباع وكلية الأثر"، مما يجعلها قصيدة ألصق بذلك "البعد الجمالي" للرومانسية في منجزها الشعري العربي، سواء في اعتمادها مبدأ التداعي الحر، أو بالتجاوب/ التجاذب المتحقق فيها بين: اللغة، والبناء، والشكل الشعري..

وإذا ما ذهبنا، في هذا، إلى القول بأن اتصاله بحركة التجديد كان اتصال التركيز على "الفكرة" و "الصورة" و "التعبير" عن الذات.. فإننا يمكن أن نضيف إلى ذلك بأن طبيعة التجارب التي عاشها أو انفتح عليها وغذت عمله الشعري بما أمدته به من نسغ التواصل بين الكلمة والذات، قد أثر تأثيراً كلياً في تحديد معالم شخصيته الشعرية على النحو الذي تظهر به، سواء في هذه المجموعة أم في مجموعاته الأخرى. فقصيدة رشدي هي قصيدة البحث عن الذات، والتأكيد لهذه الذات ولكن، أية ذات؟ إنها الذات التي تتمرد على/ وترفض كل نفي وتتشبث بوسائل تعبيرها –التي تتخذ منها "وسيلة" لعقد الصلة بين هذه "الذات" والعالم.

***ماجد السامرائي**

❒

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة نقدية في قصيدة (أمومة)

1-بحثاً عن سلطة القارئ:

إنَّ من بين الدلالات التي ينطوي عليها مفهوم "موت المؤلف" الذي أشاعه رولان بارت، المرتكز على مقتضيات موضوعية أساساً، الحدَّ من سلطة المنشئ إزاء النص المنجز. وقد تقدم أصحاب نظرية التلقي خطوة أخرى كان من شأنها توطيد علاقة جديدة بين النص والقارئ، يظهر من خلالها شريكاً للمبدع في إنتاج النص، على اعتباره مصدراً لدلالته.

وإذا ما أردنا تحديد الأسباب التي غدت بموجبها نماذج كثيرة من شعرنا المعاصر لا تحظى باعتراف القراء، وجدنا أَظْهَرَها متصلاً بفكرة تسلط المبدع واستبداده بالنص وتجاهله دور القارئ في إنجاز النتاج الإبداعي. فالمبدع على اعتباره مؤسساً للخطاب، ومتحكماً بجزئيات العملية الإبداعية مشحون بطبيعته بشعور التفرد والتميز، وهذا ما يحمله على الظن أن بمقدوره إنجاز نص متكاملٍ وهذا محالٌ؛ لأنه في الواقع لا ينجز منفرداً أكثر من خطاب لا يتحول إلى نص إلاّ بتدخلات المتلقي وملاحظاته.

ويظن كثيرٌ من الدارسين أنّ الألفة التي تتولد عادة بين القارئ والنص هي ثمرة جهد المبدع الذي يتحكم بالرسالة التي ينطوي عليها الخطاب الشعري، والموجهة إلى متلقٍ يجد نفسه أمام شفرة لغوية عليه حل رموزها لا لشيء إلا لأنه محتاج إلى

الفهم والمعرفة والإمتاع، وهو إزاء هذه المسألة ليس بوسعه اختيار الخطاب ولا الموضوع، ولا يملك إلا أن يُقبل على النص أو يُعرض عنه. وهذا فهم لا يصور حقيقة التواصل بين القارئ والنص الأدبي؛ ذلك لأن براعة المنشئ ليست السبب الحقيقي الذي يجذب القارئ إلى النص، وإنما ما يشكله النص ذاته من أهمية للقارئ، ثم تأتي عوامل أخرى مثل قوة النص وعنصر الثقافة وغير ذلك من الأسباب البعيدة عن سلطة المنشئ. إن صلة المبدع بالنص تنقطع حالما يفرغ من صياغته أو بثه وفق صورة مطبوعة أو منطوقة ليدخل بعد ذلك في طور جديد منتقلاً من عالم المنشئ إلى فلك المتلقي، ليؤسس علاقات مختلفة مع قرّاء لا ينحصرون معبراً عن مقدرته على التحوّل من مجرّد منتج منغلق إلى نص قابل للتلون والتجدد والحياة بحسب طبائع القرّاء وحالاتهم النفسية واختلاف مستوياتهم الثقافية.

إن النتاج الإبداعي يشتمل في أثناء تشكله على طرفين: مبدع يصوغ الخطاب، ومتلقٍ ضمني يوجَهُ إليه القول، وحالما يُنْجز الخطاب أو ما يعرف بالصورة اللغوية الكلية للنتاج يتولد عنصر ثالث وهو النص في صورته الأُولى و غير المتكاملة، وفي هذه الأثناء يبدأ النص بالانفصال عن منشئه متحرراً من سلطته ليدخل في عملية تفاعل مع قارئ حقيقي يصطدم به في الواقع سعياً إلى التكامل، والقارئ لا يستسلم للنص ولا يذعن لسلطته على الدوام، إذ سرعان ما يواجهه بما يحمله من "أُفق توقع" ملقياً بذلك أسئلة ثقافية على النص، في الوقت الذي يتعرض هو لأسئلة النص أيضاً، ومن شأن القارئ المتفهم هنا، بحسب ما يشير أصحاب نظرية التلقي(1) أن يضع قناعاته إزاء النص موضع تعديل إن لزم الأمر؛ ذلك لأن النص الأدبي يجيب عن تساؤلات القارئ بإجابات غير متوقعة، لينجم عن ذلك ما يسمى باختلاف الأفق. وبذلك تكون عملية التخاطب قد حدثت بين النص والمتلقي لتعقبها مرحلة إتمام النص وذلك بأن يخلع القارئ على النص دلالة تعيّنه وتنقله من كونه مجرد خطاب إلى نص متكامل ذي دلالة.

إنَّ النص الأدبي بهذا المعنى لا يدخل طور الإنجاز إلا بتدخلات المتلقي، لأن المتلقي وفق التصور النقدي الحديث يمتلك الدلالة التي تحوّل الخطاب اللغوي إلى نص شرط أن يلامس ذلك الخطاب حاجاته ويرقى إلى مستوى اهتماماته، وإلا غدا ضرباً من الترف العقلي الذي لا يهم إلا صاحبه.

في ضوء ما تقطعه مسألة التخاطب الأدبي من عوالم لتصل إلى المتلقي. فإن الحاجة تتعاظم إلى إعادة النظر في العلاقة بين الشاعر العربيّ المعاصر والقارئ في محاولة لإعادة الاعتبار إلى الشعر العربي، بعدما شاع لدى النشء أن زمن لشعر قد ولّى. إننا بكلمة أخرى بحاجة إلى "معاهدة أدبية" تعيد للقارئ العربيّ حقه المهدور بعد أن تجاهل منشئ النص متطلباته لا بل وجوده أصلاً، معاهدةٍ تحدُّ من هيمنة المبدع وتسلطه ونظرته إلى الأشياء نظرة أحادية الجانب، لا تريه في مرآة الإبداع وتسلطه ونظرته إلى الأشياء نظرة أحادية الجانب، لا تريه في مرآة الإبداع إلاَّ ذاته التي تتعاظم على الدوام ملغية الآخر تماماً، وفي النهاية لا ينجم عن تلك التجارب إلا خطابات مخدجة، ونماذج فقيرة إلى أسباب الحياة يموت أكثرها ساعة الولادة لعجزها عن شغل مساحة في ذهن المتلقي. يقول دعبل الخزاعي:

يمـــوت رديء الشـــعْر مـــن غيـــر أهلـــه وجيـــــده يبقـــــى وإن مـــــات قائلـــــه

لقد حان الوقت كي يفكّر المبدع بالقارئ، ويحرص على استرضائه، لا أن يجافيه ويتهمه بالجهل، فهذه من الذرائع التي تشير إلى فشل المبدع في أداء دوره الحيويّ، وفيها دلالة واضحة إذا صمم المبدع على تجاهل دور القارئ، على أنه دعي يتحصن بأقاويل زائفة ليسوغ نتاجاً ردياً لا تجدر به الحياة.

2-سنن القراءة:

ليس كل ما ينجم عن حركة الشعر المعاصر من نماذج تقع بعيداً عن اهتمام المتلقي، فهناك جديد حري بالحياة على الدوام، وبجانبه جديد قاصر عاجز عن مواصلة الحياة، والمشكلة التي يعاني منها الشعر المعاصر ندرة النماذج الجديدة الجيدة أمام سيل جارف من النتاجات الرديئة التافهة التي تخبش الذوق وتسيء إلى الفن لأسباب أشرنا إلى طرف منها آنفاً.

وما يلفت النظر أن بين أتون ما أنتجته الشاعرة العمانية سعيدة خاطر من نصوص طبعتها تحت عنوان "مدّ في بحر الأعماق"(2) قصيدة تستحق الوقوف والمحاورة لأنها تمثل تجربة فنية فريدة تنطوي

على رؤية تضيف إلى مخزون القارئ ثراءً، وتغني تطلعه إلى جمال الأشياء، وقصيدتَها التي بعنوان "أمومة" أعني، فوجدت من المناسب أن أُقدمها للقارئ الكريم وفق قراءة أولى أحسب أنها تلقي عليها ظلاً من ظلال الدلالة الأدبية المترامية.

لقد أرادت سعيدة خاطر أن تستثمر ما للشكل العمودي من طاقة تأثيرية في نفس المتلقي، وفي الوقت نفسه تترك مجالاً لتجربتها في هذه القصيدة كي تتواصل مع الشكل الحرّ في إطار تشكيلي يبدو طريفاً في ضوء ما سنسجله من ملاحظات فيما يأتي.

من المعروف أن القصيدة في شكلها العمودي تمتلك تاريخاً طويلاً في مجال التلقي؛ ذلك أن الذهنية العربية ألفت هذا الشكل منذ الجاهلية، حتى غدا الشكل الأثير لدى كثير من القرّاء المعاصرين؛ لأنها تحترم أذواقهم وتلبي حاجاتهم. والشاعرة خاطر لم تحافظ على خصوصية ذلك الشكل محافظة صارمة وإنما أجرت بعض التعديلات على نطاق الشكل الشعري وعلى نطاق البنية العميقة في هذه القصيدة على حدٍّ سواء، ولهذا كان علينا ونحن نقدم هذه القراءة أن نجعل من هذا التجاوز محوراً تدور حوله مجمل ملاحظاتنا النقدية.

إذا كان التجاوز عند كثير من النقّاد علامة تفرد وإبداع، فإن شرطاً جوهرياً ينبغي أن يتوافر في ذلك التجاوز وهو توليد عناصر ذات قيمة على صعيد الشكل أو المضمون، وإلا استحال التجاوز هدماً لقيم مستقرة. والقصيدة التي بين أيدينا التزمت بالإطار الشكلي التقليدي المتمثل بوحدة الوزن، وفي الوقت نفسه تصرفت في أثناء طباعة القصيدة بتوزيع الأبيات، فلم يعد البيت وفق هذا التصرف يقابل بين الصدر والعجز، وإنما جعل الصدر في سطر والعجز في سطر آخر، ولهذا الصنيع عندنا دلالة تتمثل بتخطي فكرة التناظر بين الصدور والأعجاز لما في ذلك من تحرر جزئي للشكل، غير أنه في الواقع تحرر وهمي لأن القصيدة كما قلت لم تستطع أن تتجاوز البنية الوزنية الموروثة، وإن نجحت في تخطي العائق الموضوعي الذي حرر تجربتها من تقليد المضامين الشعرية الذي قد يحيل كثيراً من النماذج الأدبية إلى قوالب جامدة.

إن الموضوع الذي جعلته الشاعرة مادة لقصيدتها فيه جانب من التفرد والخصوصية إذن، فهي تعالج تجربة المرأة في الحمل والولادة بحساسية فنية عالية، وتخلع عليها من الانفعالات والمشاعر الإنسانية ما يثري إحساس المتلقي. إن القصيدة من هذه الناحية مترعة بالإحساس الذي يشف عن بشرية المرأة، وعظم ما تعاني منه في سبيل الأمومة.

3-فضاء الدلالة:

تبدأ القصيدة من حيث تبدأ التجربة وفق إطارها الواقعي، أو هكذا يتهيأ لنا ونحن نمعن النظر في فاتحة القصيدة التي تجعل من المقطع الأول خاصاً بفكرة الحمل لتنطلق بعدئذ مع تطورات التجربة وفق تسلسلها المنطقي:

1-إذا ما تكورت في داخلي

2-وأثقلت جسماً خفيفاً خلي

3-وصرت تلملم روح الحياة

4-فلم يبق شيء سوى الآه لي

5-عرفت بأني نديم السهاد

6-وليلي طويل ولن ينجلي

7-وبت أقلب فكر التمني

8-سأحظى بليلى ترى أو علي

9-ولما توالت شهوري الطوال

10-وقاربت هولا به مأملي

11-ذبلت ذبول غصون الخريف

12-ومن تك مثلي ولم تذبل

13-وقد راودتني شتى الظنون

14-بعاق سأرزق أم بولي

15-إلهي أثبني طيب الأصول

16-وأكرمني في بكري الأول

ومن الواضح أن الالتزام بالموسيقى التقليدية اضطر النص إلى الحشو الذي تمثله كلمة (خلي) التي انطوى عليها السطر الثاني "وأثقلت جسماً خفيفاً خلي" إذ لم تضف جديداً إلى معنى السياق الذي وردت فيه.

تمضي القصيدة مع تفصيلات التجربة خطوة أخرى لتجسد الحالة التي تؤول إليها المرأة في أثناء مخاضها، حيث تعصف بها رياح الوضع فتتلاطم أمواجٌ من الآلام الشديدة التي تزلزل كيانها فتدنو من حال الجنون ثم تغيب عن وعيها لحظات ليرتد إليها إحساسها مغلفاً بالتضرع إلى الله تعالى ليفرج عنها كربتها:

17-وحين تزمجر ريح المخاض

18-تلاطم أمواجها مركبي

19-شعرت بنوبات شبه الجنون

20-وموجات صخب إلى الأصخب

21-تقطع ما بين هذا الوجود

22-وبيني فلم أدر ما مذهبي

23-كأني من القهر بين الرحى

24-تدك عظامي بلا موجب

25-استجرت بلطفك يا من على

26-ضفافك ألقيت ما حل بي

يمثل هذا المقطع لحظة توتر بالغة، إذ يعلو صوت الانفعال ويتعاظم مد التجربة، وقد نهضت الصورة بالمعنى وجسدت المشهد الرهيب الذي انبجس عن تفصيلات تجعل النص ذا سهم من التأثير.

وأما المقطع الثالث فيجسد طور الولادة أو خلاصة التجربة، حيث يؤذن صرخ الطفل ساعة الولادة ببداية النهاية:

27-فيدوي الصراخ كحلم أتى

28-من الغيب يختال في موكب

29-وتنسل مني جذور العروق

30-جنيناً دعاني من مغربي

31-وكنت مودعة للحياة

32-ومبحرة في دجى قاربي

وأما المقطع الرابع فأقل حرارة من سابقه ذلك لأنه إبحار في لجة من الذكريات بعد انقضاء الرحلة الشّاقة التي قطعتها المرأة في مضمار الولادة:

33-هناك تذكرت بين الملأ

34-حنانك أمي وعطف أبي

35-وطافت ملائك رب غفور

36-تردد قولك لي جربي

37-علمت يقيناً بأن الإله

38-يعيد دروساً ولم تكتب

39-وأنك أماه خير الورى

40-وأن الجنان لك فاطربي

41-وأنك مهما ترامى الزمان

42-معينك باق ولم ينضب

43-وأنيَ مهما بذلك النفيس

44-أراني أقصر في واجبي

وفي المقطع الأخير يعود النص ليحرك معنى جديداً للحياة سابحاً في ظلالٍ من التصاوير:

45-وأيقظني من سبات عميق

46-ملاك يغرد في جانبي

47-بحضن الأمومة يحلو له

48-ملاذاً وحصناً به يختبي

49-نظرت إليه كمن راقه

50-هلال يشكل وجه الصبي

51-حملتك وهنا على الوهن كرها

52-ألا افهم بني ولا تعجب

53-إذا ما سقيتك ماء العيون

54-وينبوع روحي وما أجتبي

55-فكن لي معيناً إذا ما الزمان

56-رماني بهم على منكبي

57-فمثلك حلمي وحلم الليالي

58-شعاع الثريا من الكوكب

59-وكل فتاة تزور الأماني

60-وتحلم من في حشاها نبي

ومما أضعف فاعلية المشهد القائم على تتابع الصور هنا تلك الخطابية التي انبعثت من عبارة "ألا أفهم.." وعبارة "فكن لي معيناً".. وعبارة "وكل فتاة.." والأصل أن يترك النص حراً في إبحاره نحو الدلالة العائمة، والحد من الإيحاء هنا في سبيل الأمثولة أو الإنشاء أو التقرير يضر بشعرية النص ويضعه في إطار المحدود، وهو ينزع بطبيعته إلى السيرورة.

4- خاصية التراكيب:

إنَّ من نواحي إفادة الدرس الأدبيّ من نظرية النظم التي جاء بها الإمام عبد القاهر الجرجاني أن الشاعر لا مزية له في اللفظ الذي يستخدمه؛ لأن اللفظ موجود في الأصل، وليست مسألة اختيار اللفظ فضيلة بحد ذاتها وإنما تكمن الفضيلة في نظم الألفاظ، ومن ثم تشكيل سياقات جديدة تكشف عن مقدرة المنشئ في تمثل اللغة وحسن استعمالها بما يوافق روح التجربة.

وإذا أمعنا النظر في التشكيل اللغوي للنص نجد أن الفعل يمثل نواة العبارة، إذ يشتمل كل سطر على فعل واحد يشحن العبارة بالحركة وفي بعض الحالات يأتي في العبارة الواحدة فعلان كما هو الشأن في (س 3 س 7 س 12 س 27 س 36 س 38 س 49 س52) في محاولة لمضاعفة الحركة، ولكن تبقى الصيغ الاسمية هي السائدة ولها الغلبة، إذ نجد عبارات تكاد تكون مغسولة من الفعلية كما هو الشأن في (س20 س23 س31 س39 س40 س41 س42 س43) إضافة للحشد الهائل من الأسماء التي تترى بصيغ مختلفة في النص، مما يرسخ في نهاية الأمر الحالة الوصفية التأملية للنص.

ومن الملاحظ أن النص يعمد إلى الإضافة والوصف والعطف لإكساء العبارة والامتداد بها حتى تملأ إطار الوزن وهنا وقع النص في شيء من العنت في صياغة بعض التراكيب كما هو الشأن في (وموجات صخب إلى الأصخب) فهذا التعبير فيه عثرة تنجم من جراء التلفظ بـ صَخَبٍ، بفتح الخاء ولا تزول إلا بتسكينها فإذا رجح النص السكون بدلاً من الحركة هنا وقع في ضرورة غير مستحبة.

ومن ذلك أيضاً عبارة (يا من على) فتوالي الأدوات على هذا النحو يصيب العبارة بالوهن، وكذا لا يؤدي تكرار الأداة "أن" في (س 39 س40 س41) غرضاً فنياً سوى تقوية جانب الخطاب. وثمة ثقل أيضاً في: "هلال يشكل وجه الصبي" من جهة تعريف كلمة "صبي" ولو حذفت "ال" لكانت العبارة أجمل. ومجمل هذه الملاحظات التي تطول لغة النص تمثل مستويات الهبوط التي تنتاب النص لأن النص لا يقوى على الصعود الدائم وإنما يترجح بين الهبوط والصعود، ومن أمثلة الصور التي تدل على الصعود في النص عبارته: "تكورت في داخلي" إذ يجد القارئ في "تكوّر" ما يطابق التجربة، ويضاف إلى ذلك الإطار التصويري للنص إذا الصور عامة تمتاز بجاذبية واضحة وفيها ما يغني تطلعات المتلقي إلى الجمال ومنها على سبيل التمثيل: "ملاك يغرد في جانبي" وتريد ملكاً على اعتبار كلمة (ملاك) ليست عريقة في باب الفصاحة، وسر جمال الصورة بحسب رأي نقّاد الشكل يتمثل في غموض المشبه به، فالطفل الذي ظهر بعيني والدته على هيئة ملك من الملائكة بمقام المشبه المدرك، في حين المشبه به "الملك" معنوي غير مدرك، أو أنه غامض لا يحيط به الحسّ، والجمال في بعض صوره غامض لأنه غير قابل للتفسير، لذلك تحاكي هذه الصورة الجمال من هذا البعد، وهو بعد جوهري عند بعض النقّاد والفلاسفة. وللصورة بعد ثقافي ديني أيضاً يزيد من رصيدها الجمالي على اعتبار "الملك" بحسب الاعتقاد الديني ما هو إلا مخلوق معدنه نورانيّ في حين معدن البشر طيني، فإذا أخرجت الصورة الطفل بهيئة ملك أصابت الغاية في الجمال.

5-الإطار الشكلي:

من الواضح أن النص من حيث شكله عمودي تقليدي تشده إلى الشعر الموروث قوتان: قوة الوزن إذْ بني على المتقارب، وقوة القافية المترجحة بين حرف الروي "اللام المكسورة" في المقطع الأول، والباء المكسورة في سائر المقاطع.

ولكنه فيما يبدو للقارئ يريد أن يتميز عن الشكل العمودي من خلال البناء المقطعي، وإعادة توزيع التفعيلات وذلك بتخصيص سطر كامل لكل شطر، ولعل الباعث على هذين العملين المميزين لهذه القصيدة الخروج على نمطية الإيقاع التقليدي مع المحافظة على الوزن، وهو خروج جزئي لا ترجحه اتجاهات الشعر المعاصر الذي يحاول تأسيس بنى شكلية خاصة بكل اتجاه من اتجاهاته الأساسية، كالذي نجده عند شعراء قصيدة التفعيلة، أو شعراء قصيدة النثر. وهذه الملاحظة تطول التصرف في توزيع شطري البيت في هذه القصيدة على نحو غير مألوف. وأما البناء المقطعي القائم أساساً على تنوع القافية فهو ضرب من التطور وأبي ماضي والشابي وغيرهم بتجاوز البناء التقليدي القائم على البيت المستقل بلفظه ومعناه، إلى البناء المقطعي حيث شكل المقطع الشعري بنية صغرى في القصيدة الرومنسية تمهيداً لحصر موضوعها وتركيزه سعياً لتحقيق ما يعرف بالوحدة العضوية.

وفحوى القول إن القصيدة تمتلك نوازع التفرد في مجالات عدة، فهي على صعيد المضمون تشكل استثناءً، وعلى صعيد الشكل ترمي إلى التفرد ولكن ضمن دائرة الأصالة، وإن كانت التجاوزات التي سعت إليها لم تشكل ظاهرة شعرية ذات شأن على صعيد الدراسات الأدبية، إلا أنها تجاوزت طافحة بالمسوغات خصوصاً ما يتصل بالبناء المقطعي الذي جاء موافقاً لخصوصية لتجربة إذ أسعف على تقسيم النص بحسب أطوار التجربة ففي ذلك مزية ربحتها القصيدة خصوصاً من جهة مفهوم الصدق الفني الذي

لا يشترط أن يعيش المنشئ الحدث واقعاً، وإنما يمثله للمتلقي كما لو كان قد عاشه بالفعل.

❐

الحواشي

(1)- ينظر للتوسع.

– هولب، روبرت (نظرية التلقي) ترجمة د. عز الدين إسماعيل "طبع النادي الثقافي والأدبي بجدة 1994م.

– محمد، أحمد علي (ظواهر التلقي في التراث النقدي) بحث منشور في مجلة كلية الآداب/ جامعة البعث/ حمص – سورية العدد الأول، المجلد الثاني والعشرون آذار 2000.

(2)- خاطر، سعيدة (مدّ في بحر الأعماق) طبع بمسقط 1986م.

د. أحمد علي محمد

❐

قراءات... قراءات... قراءات

تجليات الفضاء الشعري

د. عبد الجليل غزالة

الفرضيات:

ما المفهومات اللسانية الملائمة لرصد تجليات الفضاء الشعري عند محمد علي شمس الدين، الشاعر اللبناني، في ديوانه (قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا)؟.

ما أنماط تجليات الفضاء في هذا العمل الإبداعي؟. ما علاقة أنواع الإحالة الشعرية "بمحددات الفضاء" وصيغه اللغوية؟. ما الجوانب الرمزية التي يحملها تكرار بعض الأساليب اللسانية داخل هذا الديوان؟. كيف نحدد المقام واللحظة الشعريين وصوت المبدع، من خلال دراستنا لتجليات الفضاء الشعري في هذا الإنتاج؟. ما طرق استلهام الشاعر للتراث؟. ما أنواع استجابة القول الشعري للمنبهات الخارجية؟. ما دور الرموز والإشارات والأيقونات وأزمنة الأفعال، في بناء الكون الشعري المحدد لهذا العمل؟. ما الإنجازات اللسانية العلمية التي تحققها دراستنا الحالية للفضاء الشعري في (قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا)؟. هل يمكن القيام بتحليل إحصائي لساني لأنواع الصيغ والأساليب المتواترة داخل هذا الديوان الشعري؟.

أوليات نظرية:

المفهومات المستعملة. يقوم الشعر العربي المعاصر على إنجازات لسانية جدلية، تنحت ثنائية الدال / المدلول في لغتنا، حيث تتعدد الأشكال الصوتية للكلمات والسمات، فتتعدد معها استعمالاتها المتفجرةُ الدلالات.

يوسِّع مفهوم "محددات الفضاء" البانية لعالم الشعر العربي المعاصر مساحة المعجم اللساني، الموظف داخل هذا الجنس الأدبي، إذ تشكل هذه المحددات طرازاً من الكلمات والسمات والأدوات الشعرية العربية المعاصرة التي تتنوع استعمالاتها، تبعاً

لتنوع المواقف والمقامات التي يرسمها المبدعون.

لا تملك "محددات الفضاء" في الشعر العربي المعاصر أي إحالة لسانية، ولا ترتبط بأي مرجع ارتباطاً وثيقاً إلاَّ عندما توظف بإتقان في الرسالة الشعرية. تكتسب هذه المحددات وجودها الألسني الفعلي من خلال الاستعمال الذاتي، الذي يمنحه الشاعر إياها لتحمل بعد ذلك قيمة شعرية ترتكز على إحالتين أساسيتين:

1 . إحالة على الشاعر المبدع.

2 . إحالة على زمن القول الشعري.

إن بعض الكلمات الرائقة الاستعمال في معجم الشعر العربي المعاصر يتفشى توزيعها بإحكام على خريطة قصائد شعرائنا ودواوينهم، مانحة أحيازاً دقيقة لمقاسات وأبعاد الأشياء والحيوانات والأشخاص بكل أجسامها وطولها المختلف الأحجام. هذه الكلمات هي: أنا، أنتَ، أنتِ، يا، أيها، آه، هنا، هذا، هذه، ذلك، ذاك، الآن، الأمس، اليوم، قبل، بعد، رجل / سيد...

يستعمل الشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين المحددات المذكورة لتسطير معالم الفضاء الزمكاني، الباني لمجموعته الشعرية (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا)(44) ، حيث يرسم بإتقان حيز الأشياء والأشخاص المحركة لقصيدة (الطوفان)، مما يجعلها تنغرس في حيز الذات الشاعرة المتكلمة (أنا، أنتَ، أنتِ..)، مؤسسة فضاء زمكانياً شعرياً جديداً. تمنح "محددات الفضاء" الشعري للكلمات الآتية: "المتوحد، الملك المتوهج، قدماك.." في ص 13 أبعاداً جغرافية دقيقة:

وأنا

والريح تزملني

من أنتَ؟

. أنا المتوحد فيك وفي الأفلاك.

أنا الملك المتوهج تحت الضلع.

من أنت؟

. أنا قدماك.. وترقص بي...

فالضميران الشخصيان (أنا، أنتَ) ينسجان كينونة الذات الشاعرة المحرِّكة لقصيدة (الطوفان). إنهما يحددان فضاءً شخصياً يمنح الشاعر والمخاطب وجوداً مستقلاً، يتوغل بصورة ذاتية داخل عالم الشعر عند محمد علي شمس الدين. يترنم قائلاً في قصيدة (فاتحة للنار في خرائب الجسد)، ص 22:

فأنا الشفاف الآسر

والمظلم في الآبار، أنا الجرس المهدوم

وفي ص 24 يطالعنا منشداً:

وأنا . الملك الضليل . أموتُ:

لا في الخمر ولا في الأمر

لا في الحرب ولا النسيان

نجد في ص 25 نغمات قوية:

فأنا الصعلوك الهائم خلف أبيه وخلف حبيبته

---

(44) . الهوامش صدرت الطبعة الثانية من هذه المجموعة سنة 1983، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت، لبنان. الطبعة من الحجم الصغير في 95 صفحة. تضم العناوين الآتية:

الطوفان، البحث عن غرناطة، فاتحة للنار في خرائب الجسد، آيات من كتاب الإمام المنتظر، أربعة وجوه في مرآة مكسورة، قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، مرثية العاشق تجليات الورد والحمّى، الغيوم تشرب دمعها وترحل، السير على الرمال المتحركة، موشح إلى أعمدة الريح الجنوبية، ارتعاشات اللحظة الأخيرة، الطائر، دعوة لاغتيال (ميم) وسائل الأسماء الحسنى للملك، حوارية الظل والملكة.

ويقول سلاماً يا عشاق العالم.

إن الإحالة على الشاعر تجعل منه سارداً يستعمل ضمير المتكلم (أنا) والمخاطب (أنتَ◌ِ)[45]، على شكل محددين فضائيين لكينونة الذات الشاعرة المبدعة، التي تتبادل الرتب والمواقع مع المخاطب. كما أن زمن القول الشعري المرتكز على أفعال الحال والاستقبال يرسم بدقة الحيز الزمني، الذي يتحرك فيه محمد علي شمس الدين صحبة مكونات عالمه الشعري. يقول في ص 12:

أتداخل بين غصون الليل أعريها

وأراه يضيء ويسقط في حلقات دمي.

ترسم أفعال المضارع: "أتداخل، أعرِّيها، وأراه، يضيء ويسقط" "أنا" الشاعر المشمخِرَّة بكبريائها العربي من جنوب لبنان، والمجسدة لحضور آني. كما أنها تحدد زمن القول الشعري في قصيدة (الطوفان)، حيث يظهر الفضاء واضحاً من خلال حيز دقيق الرسم في قوله:

. من أنت؟

. أنا قدماك... وترقص بي...

.... تبدأ الرقصة الآن

لا تحمل الكلمات العربية البانية للمعجم الشعري في قصيدة (الطوفان) أي مرجع إلا من خلال إدراجها داخل المقاطع الشعرية التي يبدعها محمد علي شمس الدين، هذه الكلمات هي (بروج، السماوات، الأرض، الرجال، الرمل، شاطئ النهر، الماء، الأقاليم، الفلك...)، التي تتجسد في نظمه:

بروج السماوات والأرض، في غابة

لم يطأها فم أو جناح

والرجال استدقوا وماتوا كما يضمر الحَبُّ

في وهدة الرمل، أبصرت ظلاً غريباً،

فلما تلمسته كان طفلاً على شاطئ النهر

يبكي ويكتظ من حوله الماء.

آه الدم الآن يمتد حتى يوازي الأقاليم

تجري به الفلك.

لقد خلق نسج الكلمات السابقة في مقاطع شعرية معينة إحالة على فضاءات لها مساحات محددة وأحياز معروفة جغرافياً.

تظهر بعض "محددات الفضاء" الشعري عند محمد علي شمس الدين في مجموعته (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا) على شكل ظروف وأسماء زمان؛ مثل (الآن، اليوم، الماضي...)، إذ تصبح كلمة (الآن) "بؤرة فضائية" شاملة تتردد في هذه المجموعة الشعرية، مما يمنحها تحقيقاً فعلياً (ACTUALISATION):

آه الدم الآن يمتد حتى يوازي الأقاليم.

حاذري:

إنه الآن يعدو على غيمة في رياح تناديه

يوظف الشاعر أداة النداء ليحدد بها الكلمات التي تأتي بعدها مباشرة. فهي قبل إدخال الأداة (يا) كانت مجرد نكرة لا تحمل أية قيمة. ترسم هذه الأداة حيزاً دقيقاً للاسم المنادى في عقل الشاعر وعند المتلقي، فيصبح الفضاء المحدد عقلياً داخل العالم الشعري لـ (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا):

---

[45]. نوجه الحديث إلى المخاطب :" أنت فعلت كذا فيجيب:" أنا فعلته بناء على كذا" وهكذا يتحول المخاطب إلى المتكلم فتُقلب المواقع والرتب.

يا ماء طهر..

يا آلهة..

يا عارية في الشمس وعارية...

يا شيخ الرايات السود

ويا وتر الغضب المحموم

ألا يا صبا نجد متى هجت من نجد؟

يا (حميد الدين) لا تفتح لهذا السِّرِّ باباً

آه يا أمي أعيديني فتياً

يا سماء القرد والرب القتيل..

يا مولاتي

لا تكتئبي

يا سيدتي

للورد وللحمَّى لون واحد

يا راحلين ارجعوا

آه يا سيدتي...

فأداة النداء (يا) تنسج "محدداً فضائياً" عقلياً يرتبط بدلالات معينة في عالم شاعرنا، كما مظهرة لك في الحيز الذي تمثله كلمة (رب) في قصيدة (فاتحة للنار في خرائب الجسد) ص 23، فهي لا تبقى نكرة مجهولة؛ إذ تمنحها (يا) حدوداً فضائية دقيقة:

أوقف يا رب نزيف النار بذاكرتي

أوقف يا رب نزيف النار.

إن المعجم الشعري العربي المعاصر الذي يستعمله محمد علي شمس الدين في هذه المجموعة يدفعنا إلى تعريف "محددات الفضاء" انطلاقاً من الدلالة الذاتية، التي يقدمها لنا عن تجربته الشخصية، بالنسبة لهذا الطراز اللساني من الكلمات. إنه لا يخضعها للمؤثرات المنطقية التي تعشش داخل اللغة الطبيعية. كما أنه لا يمنحها قيماً فكرية ترتبط بالمنطق[46].

تساعد "محددات الفضاء"، شاعرنا في كل مقطع أو قول شعري من مجموعته (قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا)، على بناء علاقة كونية جديدة خاصة بين المفهوم والعبارات الشعرية.

إن المعيار اللساني الذي نوظفه في هذه الدراسة، لتسطير معالم محولات الفضاء الشعري عند محمد علي شمس الدين في هذه المجموعة، يحيل بشكل واضح على الخطاب المكون للقصائد بأكملها، إذا تساعد هذه المجموعات شاعرنا على نقل أو زحزحة مخزونه اللساني بفنية رائعة، فيها قلب وتدبير "ومراوغات وحيل أسلوبية"، تبرز تمكُّن الشاعر من أدواته واكتفائه بنفسه في هذا المجال الأدبي. إنها تكشف لنا خصوصية الشاعر من خلال ثلاثة جوانب:

1 . التجوال بين الصيغ والأساليب الشعرية العامة المعاصرة.

2 . الاستبدال المستمر لأنماط التعبير الشعري الشخصي، وتغليب جميع وجوهها بغية الوصول إلى انتقاء رائق للمتلقي.

3 . المناوبة بين الصيغ الشعرية الشخصية والعامة: إنه يستعمل هذه الطريقة نظراً لانعدام شمولية الجانبين (1،2) بالنسبة للقول الشعري المعبر، الأمر الذي يخلق زمرة صيغ وأساليب شعرية إئتلافية جامعة، تعمِّر قصائد هذه المجموعة.

[46] . JEAN DUBOIS. DICTIONNAIRE DE LINGUISTIQUE ED. LAROUSSE, parie. FRANCE, 1973. P 184.

ترتبط "محددات الفضاء الشعري" في مجال وظائف اللغة بوحدات "الشفرة الشعرية". يحددها. ر. جاكبسون في بعض الضمائر وأزمنة الأفعال، إذ يرتكز دورها على تحديد الوقائع السابقة واللاحقة للعملية القولية الذاتية، الخالقة للرسالة الشعرية. تلعب أزمنة الأفعال دور "محددات الفضاء" الشعري. إن هذه العملية تفضي إلى خلق مقولات فعلية خاصة بالفضاء، ولكننا قد نجد ثنائية: محددات فضائية / محددات غير فضائية.

تضم (قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا) عدة عناصر لسانية، ذات حمولات دلالية جديدة، تساعد على بناء الفضاء الشعري، من خلال الإحالة على:

أ . المقام الشعري داخل هذه القصائد.

ب . اللحظة الشعرية: زمنُ وجهة الأفعال في القول الشعري.

ج . صوت الشاعر: صيغ الأفعال؛ أي أبعادها الدلالية، الشرطية الأمرية وعلاقاتها بنفسية الشاعر.

ترتكز بعض الاستعمالات اللغوية عند محمد علي شمس الدين، على أسماء الإشارة والظروف الزمكانية، المحددة للفضاء الشعري. يقول في ص 15:

آه الدم الآن يمتد حتى يوازي الأقاليم...

وفي ص 16 نقرأ:

حاذري:

إنه الآن يعدو على غيمة في رياح تناديه.

يتوالى استعمال الكلمات المعجمية التي تبني الفضاء الشعري في (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا)، مما يمنح القصائد دلالات عميقة (مقدرة) منبعها هذه المحددات الدقيقة. نجد كلمات لا حصر لها ترتبط بالفضاء الزمكاني؛ مثل: "الأرض، المساء، السماوات، بروج، الآن، ضفاف، النهر، الخليج، الشطآن، الغابات، برية، الفلوات، أرض الروم، الوقت، بعيداً، منتصف الدنيا، الليل، زمن، عند قبري، شرقياً، المكان، بيت ياحون.." تنتظم داخل مقاطع وأقوال شعرية يوزعها محمد علي شمس الدين بدقة ليكسبها دلالات متفجرة وكياناً عاماً وخاصاً، تبعاً لاستعمالاتها.

نجد في ص 36: هل لك الآن بكأس من نعاس؟

وعروس بدوية.

ونقرأ في ص 38: اطلعي الآن من الكهف إلى مرآة وجهي

واملئي كل التضاريس غماماً ونخيلاً.

تشكل كلمة (الآن) محدداً فضائياً زمانياً محورياً يتكرر في جل قصائد هذه المجموعة، مما يجعل منه "لازمة فضائية". كما نجد نفس العملية الشعرية تتكرر مع أداة النداء (يا) وأداة النفي (لا) وضمير المتكلم (أنا) وضمير المخاطب (أنت) وأسلوب الاستفهام (من أنت؟) وغيرها من الإحالات المترددة في كثير من المقاطع والأقوال اللغوية التي ينجزها الشاعر في هذا الديوان.

قد يشكل الفضاء حيزاً مألوفاً يستأنس به الشاعر ويتخذه مرجعاً، يرسم له في ذاكرته عالماً محدداً كما في قصيدة (آيات من كتاب الإمام المنتظر):

هنا العشق التحام الجرح بالطعنةِ

والريح فم يروي

هنا البدء ختام

نفهم الريح وعزّاف المقابر

فالعالم الذي يرسمه الظرف (هنا) يظهر واضح المعالم والحدود والقرينة، قد تكون "محددات الفضاء الشعري" عامة لا ترتبط بمكان أو زمان معين:

غرقت في الرمل، والرمل زمان

بدأ الوقت الذي يتعبني

هذا الكون مرمياً، على قدميك،

يا عشتار.

ينغمس الشاعر أحياناً في فضاء مألوف يشكل ذاكرته ومرجعيته:

هذا زمن أحتاجك فيه.

في إطار (الوطن القبر) مضاء باللصوص.

يمنح هذه المحددات للشاعر، وجوده الحقيقي، وللقصائد كينونتها الفنية المتميزة.

يرسم الشاعر فضاءه الرحب في هذه المجموعة عن طريق:

1 . **الأزمنة:** يخيم عليها المضارع بنسبة مائوية كبيرة.

2 . **الضمائر:** يحدد ضمير المتكلم (أنا) والمخاطب (أنتَ / أنتِ)، حيث يبنيان أقوالاً شعرية . بؤرة (FOCUS) تمثل "لازمة فضائية" شاملة، ندعوها "المحددات الحضورية" التي تخلق "قصائد حضورية" أيضاً.

3 . **ثنائية القريب / البعيد:** وهي ثنائية تغير مساحات وأبعاد الفضاء الشعري الذي تبنيه الأقوال المتنوعة.

إن "محددات الفضاء الشعري" التي ذكرناها سابقاً، من خلال أمثلة واضحة استخرجناها من جل قصائد هذه المجموعة، تشكل المظاهر الألسنية الحاملة لحيز الزمكان في لغة الشعر العربي المعاصر.

يوظف محمد علي شمس الدين، في مجموعته (قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا) محددات أخرى متميزة نسمّيها "الفيق الفضاء الشعري" التي تركز على المقام الذي أنتج فيه القول الشعري، حيث تحدد العلاقة في هذا الحيز:

1 . **بالشاعر المتكلم:** (أنا: أنتَ ـِ).

2 . **بالمكان:** (هنا، هذا...).

3 . **بالزمان:** (الآن) التي تملك حضوراً مسيطراً على القول الشعري داخل هذه المجموعة. لقد استخرجنا أمثلة تدل على الجوانب الثلاثة المذكورة.

نجد بعض الكلمات المهيمنة على معجم الشعر العربي المعاصر، مثل (آه، أيتها...) تشكل محددات لفضاء نفسي ودلالي، يقوم على عدة تنبيهات وإشارات وإثارات متنوعة. تصدر هذه الكلمات ذات الأصوات الوظيفية المحددة عن مثيرات خارجية تحتاج استجابات نفسية، تنطلق من ذات شاعرة مرهفة واعية كما في ص 96:

آه يا سيدي

بدأ الوقت الذي يتعبني.

ونجد في قصيدة (دعوة لاغتيال ميم وسائر الأسماء الحسنى للملك):

أيتها الساحة إني جاهزة للمقصلة.

أيتها الساحة إني مرسل في كفني

وفي ص 78 يقول:

أيتها الريح إليك المشتكى

وفي قصيدة (آيات من كتاب الإمام المنتظر)، نقرأ صياغة شعرية محكمة بأسلوب شخصي متين:

آه والليل وأنت وحداء:

أيها الضارب في رمل الهواجن

فالمقطعان يرسمان فضاء محدداً تتوزع فيه هموم الذات الشاعرة المثقلة بالآهات والنداءات، المبطنة بالعتاب واللوم لعالم شاسع، تخيم عليه الرحلة والغربة والقلق، وبناء الأمل واستشراف الغد. تخلق المحددات السالفة (آه، أيها، أيتها...) مخططاً سلوكياً ينهجه الشاعر.

نجسده كما يأتي

محددات الفضاء الشعري في العالم الخارجي. ← القول الشعري الموظف في الديوان

↓ (إثارة شعرية).　　　↓ (استجابة شعرية).

تكون الإثارة الشعرية متميزة ومتعالية عن غيرها من الإثارات الأخرى. كما أن الاستجابة لها تكون مصطفاة من بين أنواع فنون القول والسرد، التي يخزنها المبدع في هذا الجنس الأدبي دون سواه.

يمثل المحدد الفضائي الشعري لكلمة (الليل) وكلمة (الضارب) وكلمة (حداء) قرينة خاصة بصيغ أسلوبية شعرية عربية معينة، يرتبها المبدع حسب مخزونه الشعري وثروته المعجمية العربية، بفلكلور وتراث جنوب لبنان (بيت ياحون)[47].

والحقيقة أن تجليات الفضاء الشعري عند محمد علي شمس الدين، تظهر من خلال محددات معينة ولفيف يرتبط بحيز الشاعر والمكان والزمن. وهكذا تشيع وتتكرر بعض الكلمات والأدوات والضمائر في مجموعة (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا)؛ مثل (أنا، أنت، يا، آه، أيتها، الآن، السماء، الأرض المنفى، الوطن، القبر، النهر، البحر...)، الأمر الذي يبرر أن هذه المجموعة تتحرك في عقر دار النظرية القولية، المعتمدة، على الجوانب الذاتية اللسانية والنفسية في إنتاج اللغة. والظاهر أن الشعر العربي المعاصر ينغمس بعمق وفنية راقية في النظرية القولية، موظفاً جل مكوناتها وعناصرها بطرق متنوعة تضم الشعرية (POETRY) كبيرة، مما يجعل منه فناً قولياً عربياً متميز الإنجاز.

ينتج محمد علي شمس الدين أقواله اللغوية المنسقة لـ (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا) داخل مقام شعري عربي محدد يرسمه "لفيف الفضاء الزمكاني" الذي ذكرناه سابقاً؛ أي أن الشاعر يحيل أقواله على لحظة شعرية ذاتية، محدداً العوامل البانية للاتصال في المجموعة والمكان الشعري الذي يتحرك فيه القول.

تبني الإحالة إلى المقام الشعري، ما ننعته بـ "التخطيب"؛ الذي يقوم على العناصر الألسنية المشاركة في بناء المقام الشعري وعلى تشكيل محولات الفضاء المرتبطة كذلك بالمقام.

يقوم "تخطيب" الفضاء الشعري على صيغة خاصة لتحقيق (ACTUALITY) وآنية (SYNCIIRONIZATION) القول الشعري الموظف، حيث يقع استعمال:

1 . الحركات والإشارات لبناء الكون الشعري.

2 . "تخطيب" الأفعال: الموازنة المقترنة بالحركات للتمييز بين: قُمْ، وقم من هنا، أو اضربه واضربه بهذا. نقرأ في قصيدة (دعوة لاغتيال ميم وسائر الأسماء الحسنى للملك):

داخلاً في أول حالاتي القديمة

هكذا أبداً من فاصلة الاسم نبياً

ثم أسَّاقط مغشياً على وجهي وأبكي.

من أنا أنهض بين الخطوة الأولى

تظهر هنا عملية تحقيب الفضاء الشعري، بين (داخلاً) و(أبداً) عن طريق المحدِّدِ (هكذا)، الذي يبني اتساق وانسجام القول الشعري في المقطعين المذكورين. تقوم العملية ذاتها بين (أسَّاقط) و(أنهض) بواسطة (ها + أنا).

(47). بيت ياحون يمثل قرية الشاعر، الواقعة جنوب لبنان، إنما تبني عالمه الشعري وتراثه المتنوع وتشُّ لغته المتميزة.

يبدع الشاعر محمد علي شمس الدين "تخطيباً" منسقاً ينتج عوامل أساسية، تساعد على بناء مقام الاتصال الشعري داخل (قصائد مهَرّبة إلى حبيبتي آسيا)، مما يمنح النسق الألسني العربي الموظف في هذه المجموعة خصوصيات متميزة، تتجلى من خلال:

أ . مصدر الخطاب الشعري في القصائد.

ب . زمن الخطاب: الأفعال واستعمالاتها في الماضي والمضارع والأمر.

ج . مكان الخطاب الشعري (هنا، هناك، هذا، ذاك، ذلك...).

د. هوية الأفعال الكلامية: حيث نجد مبررات لاستعمال الضمائر العائدة. يظهر هذا الأمر في ص 46 من خلال قوله:

هل غرَّبتك الرياح التي كنت فيها؟

كما يطالعنا الشاعر في ص 56 بقوله:

قسمات وجهي وهي ترسب في القرار

وتمحي

فيها طفولتك البعيدة آيتي أني كجذع

السنديان معبَّأ في الأرض في وطني

وفي ص 58 نجد قوله:

أستل غمامة أجفاني

وأمد بها كفاً لله

فالهاء ضمير بديل لعدة كلمات (الرياح، قسمات وجهي، غمامة أجفاني) لأنه عائد، عليها، حيث يبرر الفاعل هوية الإحالة بالنسبة للكلمات المذكورة.

إن دراسة تجليات الفضاء الشعري عند محمد علي شمس الدين في مجموعته (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا) تجعلنا نقرُّ بأن إنجازه الشعري يقهر الوصف والتحليل الجغرافي، وذلك لإحساسه المرهف وألفته العميق بالفضاء الشعري. إنه يحول هذا الفضاء إلى:

1 أ نص شعري[48].

2 . مرجع.

3 . ذاكرة.

تساعد محددات الفضاء الشعري . التي ذكرناها سابقاً من خلال عدة نماذج استخرجناها من المجموعة الشعرية (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا) . على تجسيد جانبين هما:

أ . الكائن المتحرك داخل الكون الشعري لهذه المجموعة.

ب . العوامل المشاركة في بناء الخطاب الشعري.

تنقل "محددات الفضاء الشعري" الجانبين المذكورين (أ + ب) من عالم النكرة والمجهول إلى عالم المعرفة والمعلوم. إنها تؤدي إلى جعل الكلمات المعجمية التي يوظفها الشاعر، حاضرة بقوة في عقل المتلقي. كما أنها تخلق سمة رابطة بين الكلمات الشعرية المتميزة عن الكلمات النثرية، إذ أن هذه الكلمات لا تساوي شيئاً بدون هذه المحددات. إنها نكرة تقف، عند درجة الصفر

(48). هذه التحديدات من إنجاز زميلنا محمد عبد الرضا شياع، الميثاق الوطني. الأحد. 8 _ 7. يوليوز. 1996 ص 5 . 4. المغرب.

في الدلالة الشعرية. تتحدد بعض الأقوال الشعرية بإضافتها إلى هذا المحددات: هنا، هناك، هنالك، هاهنا، هاأنا، هذا الذي هنا...

تشكل هذه المحددات "جغرافيا شعرية" وهندسة عمرانية للمسافات أحياز الزمكان في الشعر العربي المعاصر. إنها ترسم فضاء شعرياً يحمل أبعاداً صوتية وظيفية طويلة النفس عميقة الدلالات والآثار عند القارئ.

يجسد هذا قوله في قصيدة (أربعة وجوه في مرآة مكسورة):

آه لو تسمع هذي الريح هذا الليل

هذا الصمت هذا الأبد النائي

ترسم أحياناً بعض الأقوال المحبوكة اللغة، نفسية الشاعر التي تظهر متفجعة محطمة، تندب حظها العاثر في الحياة وتتذمر من تقلبات هذا الزمن الأحدب الكلبي، دون أن تواري سوءاتها ورعشاتها. يقول الشاعر في هذا الصدد في ص 48:

كيف لا أُبصر، واذُلاه وجهي؟

إن دراستنا الألسنية لتجليات الفضاء الشعري عند محمد علي شمس الدين في مجموعته (قصائد مهَرَّبة إلى حبيبتي آسيا) تبرز لنا أنه ينجز ويطور بصورة رائقة الخيال الإبداعي على ضوء ثنائية الزمان / المكان المرتبطة بالوجود الإنساني.

لقد أظهرت معالجتنا "للمحددات واللفيف والتخطيب"، المرتبطة كلها بالفضاء الشعري في هذه المجموعة الشعرية تحقيق:

أ . إنجاز شعري بنيوي.

ب . وجود تفكيك ألسني لبعض الصيغ اللغوية المتعلقة بالفضاء.

ج . استعمال صور أسلوبية متداخلة (قديم / حديث) بشكل متميز.

د . توظيف التراث: قرآن، شعر، أسطورة، إقليمي...

د . استخدام أفعال كلامية، متداولة، منتقاة بعناية.

و . تجلّي نظام للاتصال بين الشاعر ومحيطه.

يظهر الخطاب الشعري عند محمد علي شمس الدين فردياً ذاتياً، لا يُخضِع، بدقة، الزمانَ، والمكانَ، للتحديدات المنطقية المعروفة، بل يتعالى عنها. ولذلك فإنه يختلف عن الخطاب السردي الذي ينغمس في الزمان من منظور اجتماعي. تظهر المعاني التي يقصدها هذا المبدع من وراء خطابه الشعري، على شكل جسور مسلحة تربط بين الإحالات الداخلية الخاصة، البانية للأقوال.

تضم مجموعة (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا) خطاباً تأملياً يوظف أقوالاً جميلة الصياغة، مما يفضي إلى دلالات عميقة (مقدَّرة) بالنسبة للنصوص الشعرية المدروسة. كل هذا تنتجه عدة قواعد ألسنية تحويلية تتحرك بين إنجاز التقديم والتأخير والوصل والفصل والحذف والإضافة والاقتباس والتناصّ. كما أن هذه القواعد تجعل الشاعر يغوص في أعماق التراث (قرآن، شعر عربي، أساطير متنوعة، أسماء محلية من بلاد الشام...)، حيث يستلهمه بطرق ألسنية رائعة، مما يفضي به إلى الإبداع عملٍ شعري جديد، وتقديم تشكيلٍ لما كان قد بني من قبل، فاعتناق الشاعر للتراث "وتفعيله وإعادته تأويله يجعل من التراث نفسه غاية له، حيث يفهم بأنه [...] يستغرق أجيالاً ويمتد إلى ما وراء حياة المشاركين [فيه] وميلادهم وموتهم[49].

تظهر تجليات الفضاء الشعري في هذه المجموعة من خلال الخيال الإبداعي الرصين، إذ تجعلنا القصائد المدروسة نحس بأفكار الشاعر لروعتها ودقتها ووضوحها الجمالي والعقلي[50]. ينتصب الشاعر سامياً وعالمياً في هذه المجموعة الشعرية، حينما يبدع عن:

---

[49]. الوجود والزمان والسرد. فلسفة بول ريكور. ترجمة وتقديم سعيد الغانمي. ط 1. 1999. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. ص 33 وما بعدها.

[50]. المرجع السابق، ص 98 . 69.

[8] المرجع السابق، ص 77 . 78.

أ . الحب.

ب . الموت.

ج . المنفى.

د . الخلق.

هـ . الحرية.

و . التجارب الإنسانية.

إن هذه الجوانب المذكورة تجعل محمد علي شمس الدين صاحب فلسفة في الحياة. فهو يتأمل في الوجود عن طريق توظيف أقوال شعرية متنوعة ترسم الفضاء بكل أبعاده، وكذلك استعمال وسائل إيضاحية وتفسيرية لفهم هذا الوجود واكتشاف مجاهيله.

ينتج الشاعر في العمل الجيد خطاباً رمزياً يجسد كل الأفكار والقيم الجمالية. إنه يخلق "نوعاً من الرسم التخطيطي اللامحسوس" [51] الذي نجد فيه ضالتنا المتعلقة بالبحث والتفسير. كما أن بعضاً من ذواتنا وقضايانا تذوب فيه، إذ تتسرب عبر:

أ . العبارات الشعرية المتماثلة (ASSIMILATION)، لما نحمله في ذواتنا من أفكار ومشاعر وقيم.

ب . تنوع الدلالات الشعرية العميقة (المقدّرة) وتفجرها.

ج . جمالية التلقي والتلذذ بالنص الشعري.

تطلعنا هيمنة بعض أنواع تجليات الفضاء الشعري (محددات، لفيفٌ، تخطيب) في مجموعة (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا) أن الشاعر يحلل الوجود الإنساني وبواسطة خياله الإبداعي. يبرر هذا الوجود بالنسبة للمحلل الألسني من خلال نظرية سردية شعرية فاعلة (استعمال: ضمير المتكلم والمخاطب وأزمنة الأفعال). كما تتضح تجليات الفضاء الشعري أيضاً من خلاله استعمال كلمة (الآن) التي تسيطر على كل الإمكانيات والوسائل والتجارب مسقطة ذاتها عليها، إذ نجدها تنغمس في تراث متنوع يعانقه محمد علي شمس الدين بإرادة قوة تسلّم بجزء معين منه، وتقوم بتغيير وتوسيع أجزاء أخرى.

تبرز دراستنا الألسنية لهذا المجموعة الشعرية أن محمد علي شمس الدين يبدع خطاباً تأملياً يرسم بدقة تجليات الفضاء الشعري المعاصر، مما يجعلنا نعيد النظر في تحديداتنا وعلاقتنا البسيطة بالزمان والمكان وتوظيف التراث وطرق الاستفادة منه وتعاملنا مع "المعاصرين والمسابقين واللاحقين" [52].

خصائص هذه المجموعة الشعرية:

تتميز مجموعة (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا) بسيطرة بعض الجوانب وتكرراها. نذكر منها:

I . **توظيف التراث:** يستلهم محمد على شمس الدين التراث من خلال عدة جوانب وبشتى الوسائل:

أ . التراث الديني الإسلامي: يستعمل عدة صيغ بها مماثلة للقرآن الكريم. "تزمّلني، الجحيم، فإنا فتحنا سماء، الإثم، الظلمات، السماوات والأرض، الآلهة، سورة الرعد، قرآني، السبعين، الشجر الطلوع، الجان، إليك المشتكى، غلبت الروم، طلوع الفجر...).

ب . التراث الشعري العربي: يوظف عدة كلمات ويقتبس عدة مقاطع شعرية من القديم والحديث، إذ ينقب في "أرشيف" وذاكرة "ديوان العرب" ليتناصّ معه (INTER TEXTUALITY) بصورة لافتة للنظر.

ج . التراث الإقليمي: يستخدم الشاعر عبارات وأسماء مناطق عربية، ونعوتاً لبعض الأقاليم والمحافظات. كما أنه يوظف أسماء بعض أبطال الروايات العربية المشهورة. ببلاد الشام، أما ما

[9] . من مقدمة الديوان بقلم بدروماتينز مونتافيز.

[52] . من مقدمة الديوان بقلم بدروماتينز مونتافيز.

يتاخمهـا مـن منـاطق: "دجلـة، الفـرات، اليرمـوك، مـا بـين النهـرين، وجـه لحامـد[53]، القسَّـام، بيـت ياحون...".

د . الأسـطورة: يسـتعمل محمـد علـي شـمس الـدين الأسـطورة بكـل حمولاتهـا ورموزهـا، حيـث نجـدها إغريقية وعربية وعالمية ولبنانية، مما يمنح خطابه الشعري بعداً رمزياً قوي الدلالات.

II . أساليب الإنجاز الشعري:

أ . التكـرار: يكـرر الشـاعر محمـد علـي شـمس الـدين فـي عـدة قصـائد مـن هـذه المجموعـة أقـوالاً يهـيمن عليها: أنا، أنت، أسلوب الاستفهام، أسلوب النفي، أسلوب الندبة، أسلوب النداء...

ب . التقديم والتأخير: يقلبُ رتب ومواقع الكلمات.

ج . ارتياد الغموض في بعض الحالات.

د . تفجير الدلالات.

هـ . التـرادف: يقـدم الشـاعر مرادفـات متناميـة للرحلـة، للغربـة، للمنفـى، للـوطن، للحـب، للحـزن، للعتاب، وللتفجع.

و . الاستعارة واستعمال المجازات المتنوعة.

والواضح أن مجموعة (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا) تستلهم التراث الديني (القرآن + الإنجيل) بصورة رمزية عميقة، تقوم على فلسفة شعرية محددة المعالم. يقتبس الشاعر الكلمات الدينية الآتية (الرعد، قرآنـي، آيـة الرعد، صدق الله العظيم، السـاريات،أنذرتك، سجِّيل، ترتيلـة، رسـول كـريم، واصـطفاني، فإمـا اسـتقرت علـى الجـود، ووجهت وجهـي إلـى قبلتـي، توضأت بالدم، فاقرأ سبحانك، بآيـة كرسـي، ملائكـة، فـي الجحيم، الرجيم، الرب اثنـان..) فيبدع بها قصائد مدهشة ومخلخلة للمعرفة التي نمتلكها عن الشعر العربي المعاصر.

يوظف محمد علي شمس الدين في هذه المجموعة الشعرية.بعض المقاطع المنتمية إلى الأغاني العربية الخالدة في أذهان الجماهير. كما يرسم في ص 72 (موال أوف) كلمات شعرية موحية، تحمل نبر اللهجة اللبنانية التي يفرغها في أسلوب رائق ويمنحها صوراً جميلة:

والريح جمرا والهوادج ليلْ

لشرب غيوم السما والشمس حبة هيلْ

علاوة على هذا، فإننا نصادف أحياناً أسلوب الإنجيل قوياً ناصعاً، من خلال توظيف بعض الكلمات الدينية.

والحقيقة أن (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا) تمثل تجربة شعرية لبنانية ناصـة ورائدة، في مجال توظيف التراث وتشريح الجوانب النفسية بكل صراعاتها اليومية داخل المجتمع العربي واللبناني.

إن دراستنا لأنواع تجليات الفضاء الشعري في هذه المجموعة قد جعلتنا نسطر بعض الخصائص:

1 . تميز هذه المجموعة باحتوائها على دلالات عميقة (مقدرة)، مبنية على معجم شعري نابع من نسق ألسني رصين.

2 . إثارة الدهشة والانبهار واختلاط العوامل النفسية.

3 . حمل سمات المغامرة والمجازفة بالنسبة للقصيدة[54] التجريبية الاختبارية الخلاقة

4 . خلق عالم شعري مليء بالأساليب العربية الرائدة.

لقد أثار محمد علي شمس الدين في (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا) عدة قضايا فلسفية عميقة المعالجة، حول: الوجود، الجوهر، المجرد، المطلق، الحياة، الموت...

(53) . من أبطال المجموعة القصصية (أم سعد) لغسان كنفاني.

(54) . تراجع مقدمة بدروما رتينيز مونتافيز لقصيدة (البحث عن غرناطة)، منشورات المنارة، مدريد 1976 . 1977 .

إنه يبتعد عن اجترار الطرق والأساليب القديمة، ساعياً إلى الكشف عن نسق الحديث للشعر العربي. وهو ما جعله يبدع علامات وإشارات ألسنية تحمل رموزاً قوية الدلالات، ينحتها بلغة مشعة مليئة بالصور والرؤى الواعدة، التي تروم بناء عالم شعري خاص بهذا المبدع المتأنق.

إن هذه المجموعة تضم أشعاراً تخلق الانشطار والضبابية والغموض التي فيوظفها الشاعر جميعها بفنية عالية ترسم لحظات شعرية دقيقة لها نفس المعاصرة ورقي المعاني.

تحدد لنا الدراسة الدلالية، للبنى الألسنية العميقة (المقدرة) التي نؤولها من خلالها هذه المجموعة الشعرية، عدة أبعاد نذكر منها:

1 . البعد السياسي الواضح.

2 . البعد الجنسي الكثيف الحر.

3 . البعد التراثي المتنوع.

4 . البعد النفسي المتجاذب الأطراف.

والخلاصة: أن هذه المجموعة الشعرية تتميز بتكرار وهيمنة بعض المرجعيات الألسنية والصيغ النحوية والأساليب العربية المعروفة، التي نقدم لها إحصاء شاملاً من خلال الجدول الآتي:

العناصر الألسنية المشكّلة للقصائد

أزمنة الأفعال			الأساليب			الفضاء الزمكاني			الضمائر	
المضارع	الماضي	الأمر	الاستفهام	النفي	النداء	المكاني	الإشارة	الزماني	المتكلم	المخاطب
607	213	109	66	55	38	98	62	48	44	14

يتخلل أحياناً (قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا) أسلوب التفجيع المرتكز على الأداة (آه). إنه يشيع داخل تسعة مقاطع مرارة وألماً بليغين. ينفثهما الشاعر من جراء وطأة الحياة المعاصرة ومظالمها.

عبد الجليل غزالة

– المغرب. –